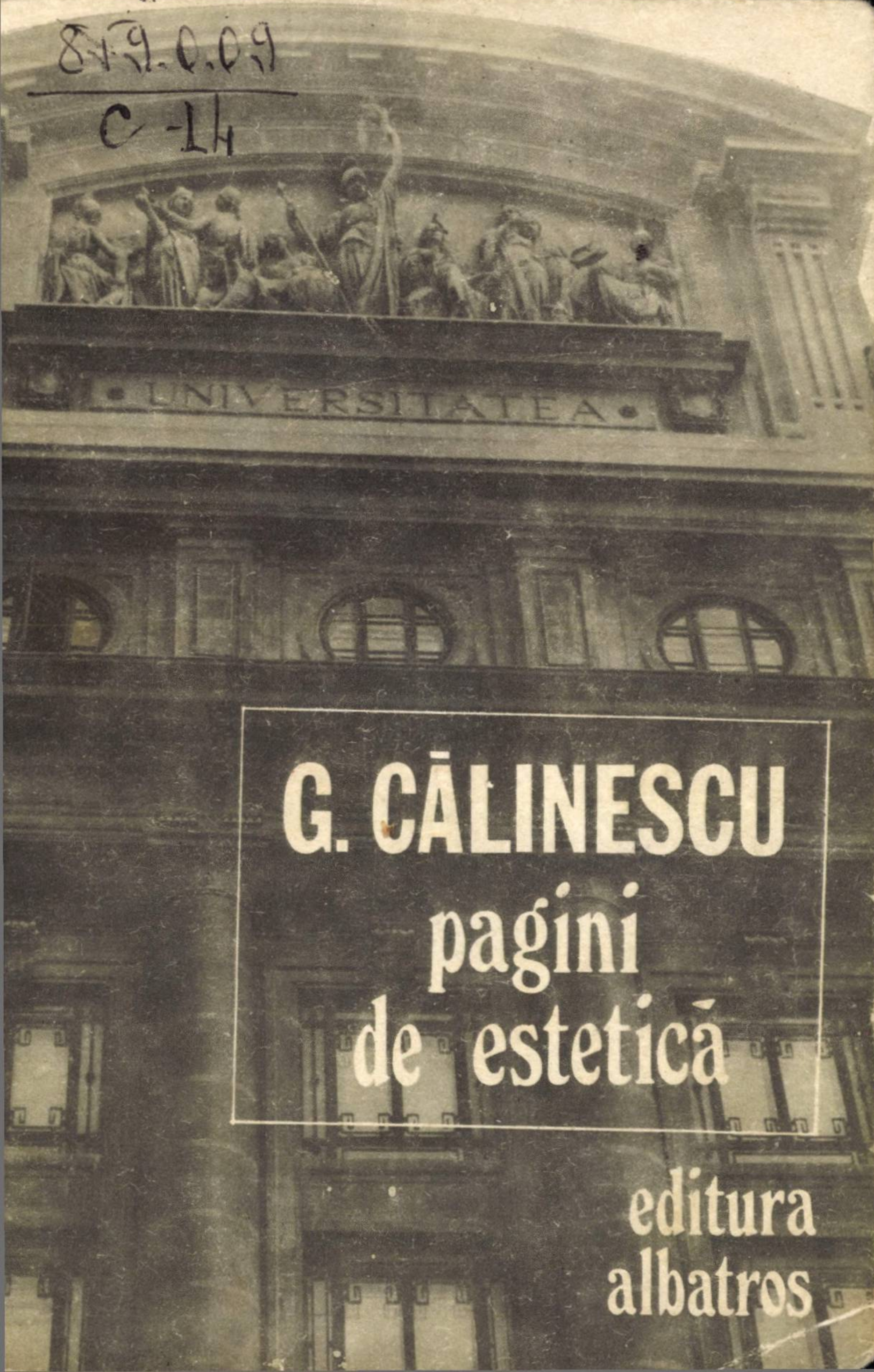


G. CĂLINESCU

pagini de estetică

editura albatros

Coperta: ADRIAN MOLDOVAN

G. CĂLINESCU

PAGINI DE ESTETICĂ

Antologie, prefaţă, note şi bibliografie
de DOINA RODINA HANU

EDITURA ALBATROS • BUCUREŞTI
1990

ISBN 973 — 24 — 0094 — 3

PREFAȚĂ

Personalitate proteică a culturii române, George Călinescu a activat în cîmpul literaturii ca istoric literar, romancier, comparatist și critic. De structură clasică, el a fost inevitabil și pedagog, cu plăcerea dialogului, a expunerii ideilor și teoretizării, ceea ce l-a făcut un inimitabil profesor. Profesor nu numai pentru generațiile studenților lui, ci și pentru cultura română în genere, în traiectoria căreia a intervenit atît prin creațiile beletristice ce constituie momente semnificative (romanele, exegeze ca: Viața *și* Opera lui Mihai Eminescu, Viața lui Ion Creangă, Istoria literaturiii române de la origini pînă în prezent, Impresii asupra literaturii spaniole, Estetica basmului *etc.), cît și prin studiile de teorie a literaturii ce au limpezit o serie de concepte fundamentale și au îndrumat — în cel mai propriu înțeles — critica și istoria literară pe un făgaș azi socotit cît se poate de firesc. Deși a negat existența esteticii ca știință, nu a ezitat să enunțe* principii *estetice menite să confere actului de evaluare a operei literare sporită flexibilitate, subtilitate și rigoare. Chiar opera lui teoretică este exemplară în acest sens; după toate normele retoricii clasice, textele sale enunță adevăruri esențiale în formule neașteptate. Neîndoielnic că un simț oratoric înnăscut îl conducea spre construcții de o rigurozitate perfectă, perceptibilă la nivelul profund, al comunicării ideilor, dar care abundau în capcane stilistice (ce pot răpi atenția prin savoare și vervă), plasate cu unicul scop de a capta atenția auditoriului / cititorului prin insule de poezie, digresiuni, imagini plastice, metafore, asociații dovedind o uriașă mobilitate intelectuală și o vastă cultură, referințe din cîmpul artelor. Unora dintre aserțiunile lui li se pot aduce obiecții, mai ales că maxima concizie le-a lăsat deschise. Însă G. Călinescu și-a conceput „discursurile“ în manieră sentențioasă, fără a zăbovi întotdeauna asupra explicitării tuturor ideilor*

și formulărilor tocmai cu intenția de a incita. La studiu, la re-gîndire, la re-așezare a valorilor dintr-o perspectivă personală, la re-inventare a operei literare printr-un act de creație critică proprie, la interiorizare a fenomenului literar și topire a lui în retorte genuine, la asumare de pe poziții non-conformiste (adică eliberate de prejudecată, antidogmatice) a principiilor estetice și a literaturii în genere. „Tendința clasicului fiind de a formula propoziții universale — scrie el însuși —, expresia lui este obișnuit apoftegmatică. Aici nu adevărul trebuie inventat, ci propoziția."

Nu de puține ori — pilda cea mai elocventă ni se pare Domina bona — el pare acaparat doar de un spirit ludic, de o fantastică vervă speculativă. Dar jocul trebuie înțeles în sensul superior, clasicist, al particularizării inedite, provocante (aiuritoare uneori prin împingerea asociației pînă la un punct capabil a stîrni reacție violentă) a unor teme perene. În fond, demersul lui constituie nu numai o exemplificare a actului de creație numit critică-istorie literară-comparatistică — cele trei aspecte ale unicului proces de recuperare a valențelor superior semnificative ale literaturii — ci și o lecție de libertate suverană a spiritului, de dinamitare a limitelor gîndirii convenționale pînă la sublimarea în poezie.

În acest volum am ales cîteva dintre textele în care George Călinescu dezbate probleme de estetică, poetică, teorie literară. Selecția e subiectivă, sigur incompletă, i se pot aduce obiecții, dar noi le considerăm potrivite pentru a contura principiile gîndirii sale teoretice pe marginea fenomenului de creație.

Cursul de poezie ce deschide antologia de față cuprinde opiniile lui G. Călinescu referitoare la estetică, prin intermediul analizei Poeziei, în așa fel încît „nemărturist, dar perceptibil, estetica devine o poetică" (Ov. S. Crohmălniceanu). Pentru a-și face sensibilă poziția, G. Călinescu debutează tranșant cu o formulare șocantă, menită a capta interesul auditorilor : „Estetica ⟨...⟩ s-a născut, inconștient sau nu, din nevoia simțită de o întinsă clasă de intelectuali de a vindeca lipsa sensibilității artistice prin judecăți așa-zise obiective, adică, în fond străine de fenomenul substanțial al emoției." Intenția și pretenția esteticii de a studia științific operele de artă constituie o eroare fundamentală din pricină că există

dubii asupra obiectului. Cei ce subscriu la ideea esteticii ca știință socotesc că obiectul ei ar fi emoția artistică (și ea nedefinibilă) stîrnită de opera de artă. Dar „capodopera nu există obiectiv, ca un lucru asupra căruia se pot emite judecăți universale, ci e o stare de spirit a unor indivizi, un sentiment particular de valoare" *(s.n.). Judecata estetică se întemeiază pe impresia individului că se află în fața unei opere de valoare, iar nu pe opinia generală. Și, de fapt, capodopera e doar „denumirea entuziasmului nostru". În plus „structural, între opera de valoare parțială și capodoperă nu e decît o deosebire de intensitate. Același proces de organizare, aceeași intenție se regăsesc și într-o parte și în alta". (Aceasta conduce de la sine la o ierarhizare a operelor, moment în care subiectivitatea receptării poate deveni și mai acută.) Estetica tinde să descopere unele metode prin intermediul cărora să se ajungă la certitudinea existenței valorii, eliminînd chiar stadiul prim al impresiei, al nedefinitului sentiment că ai de-a face cu o operă de artă. Esteticianul ar dori să „stabilească normele producerii capodoperei, să facă din Estetică o știință normativă și perceptistică", ceea ce ar conduce la un lucru „înspăimîntător" : însăși arta ar dispărea, s-ar transforma în industrie pentru că, urmînd așa-numitele norme, toți am putea crea opere geniale și noțiunea de valoare, în lipsa celei de nonvaloare, ar deveni superfluă. Însă — ne asigură G. Călinescu — „Estetica în înțelesul de studiu obiectiv al capodoperei nu va exista niciodată". În schimb, e posibilă dezvoltarea neoretoricii ca „artă a conducerii și explicării frumosului".*

Și totuși poezia, „adică sentimentul nostru de poezie, există. Poezia nu se poate însă defini, ci numai descrie (s. n.), *fiindcă ea nu e o stare universală, ci un aspect sufletesc particular cîtorva indivizi* ⟨...⟩. *Simțul pentru poezie e excepțional. De aici și varietatea definițiilor, care nici nu sînt definiții, ci sentințe". O definiție se cere a fi integratoare, să cuprindă într-o formulare concisă totalitatea articulațiilor esențiale ale obiectului definit. Or, toate definițiile date poeziei o parțializează, îi alterează sensul total, înghesuind-o într-un pat al lui Procust, întrucît fie se subsumează unei viziuni mai degrabă filosofice decît artistice (de pildă: Platon, Schopenhauer, Hegel, Abatele Brémond), fie, dimpotrivă, izolează arta în mod abuziv de celelalte producții spirituale ale omului*

(Croce, Adriano Tilgher), fie, ca poeţii, o definesc metaforic şi subiectiv.

Aşa încît, pentru a plămădi „un soi de Retorică" în urma anchetării spiritelor celor mai alese ale umanităţii, G. Călinescu urmează să extragă o serie de pseudo-norme propuse spre meditaţie, *iar nu spre a fi urmate (ceea ce, de altfel, ar fi imposibil, deoarece „creaţiunea e un fenomen spontan"). „Urmează deci să aflăm nu* ce este poezia, *ci* cum este poezia", *respingînd aprioric orice încercare de îngrădire sau falsificare a ei prin definiţie. Numai astfel „sterila Estetică" face loc unei „Şcoale de poezie", ce va aborda legitim poezia; ea va folosi în egală măsură poetului (spre a-i îndruma creaţia prin lărgirea conştiinţei poetice) şi criticului (ca să îi dirijeze sensibilitatea).*

Analizînd cîteva programe şi atitudini poetice, G. Călinescu va formula preceptul („fals") fundamental al retoricii poeziei : „Nu există poezie acolo unde nu este nici o organizaţiune, nici o structură, într-un cuvînt, nici o idee poetică". *Astfel, el echivalează poezia cu trei termeni esenţiali : organizaţiune, structură, idee poetică. Ce semnificaţie au aceşti termeni? Să începem cu cel dintîi : o poezie nu este un conglomerat de imagini frumoase* în sine, *ci „un fenomen care* începe (s.n.) *abia cu apariţia unei organizaţiuni, adică a unui sens general". Poezia se constituie ca atare în momentul ori în măsura în care reprezintă un univers împlinit, o suprarealitate alcătuită din elemente (părţi componente) virtual independente (de la sunet la metaforă) ce intră în relaţii de interdependenţă („părţile se supun întregului"), relaţii ce îi conferă o semnificaţie, un sens. Aşadar, poezia este „o organizaţiune care depăşeşte părţile", un sistem semnificant.*

Pentru demonstraţie, sînt invocate tocmai acele mişcări artistice moderniste care au contestat sensul poeziei, al artei în sens mai larg. Întîi dadaismul, *a cărui apariţie a fost declanşată de „acea vecinică dorinţă a boemului de a epata pe burghez". Adepţii mişcării (întemeiate în 1916 de un grup de patru artişti, printre care şi Tristan Tzara, teoreticianul mişcării) protestau de fapt împotriva abuzului noţiunii de artă privită ca tehnică pură, ca rutină ce împiedica spontaneitatea procesului creator. Prin mijloacele spectaculoase — recomandarea de a face poezie scoţînd la întîmplare cuvintele tăiate din*

jurnale și băgate într-o pălărie — dadaiștii susțineau că poezia e rezultatul unui hazard, al unui har și nu al intenționalității. De aici se desprinde ideea altei structuri posibile, cea a hazardului. În fuga de orice organizațiune, dadaiștii făceau „asociațiuni scandaloase" în care însă, în loc să fie imagini pure și dezlînate, apăreau idei programatice. Efectul asociațiilor e, firește, comic, căci relațiile prea noi, prea neprevăzute, absurde, stîrnesc rîsul („emoțiile grave, solemne, au nevoie de oarecare convenție și chiar banalitate"). E locul ca G. Călinescu să mai deducă un pseudo-precept: „în orice operă mare, proporția dintre conformism și noutate [nonconformism — n.n*] este în favoarea celui dintîi".*

Futurismul, *apărut în Italia înainte de primul război mondial din inițiativa lui Marinetti, nu ajunge la nihilism ; el are un program mai rațional, rămînînd adept al „organizațiunii conștiente" a poeziei, de la care însă pretinde o mai mare prospețime prin asimilarea universului tehnic contemporan (o „altă viață explozivă"), repudierea convenționalismului epurat de sens, prin ruperea cu poezia veche înțeleasă și ca retorică „veche", de unde recomandarea lapidarității. „El vrea viața sinceră", dar — observă G. Călinescu — „sinceritatea în poezie nu înseamnă autenticitate disparată, ci descoperirea în elemente a unei structuri ce nu apărea spectatorului obișnuit". Prea multă sinceritate este, de altfel, dăunătoare creației, căci poezia este „o liturghie, un ceremonial introdus în viață, fără să se confunde cu ea". În forma poeziei — spune mai departe — nu intră sunetul cuvintelor, ci numai „sonul interior al noțiunilor. O poezie există pentru noi cînd o gîndim". Să o gîndim înseamnă să o înțelegem, însă nu reducînd-o la o schemă de idei, ci interiorizînd-o, asumîndu-ne-o. Cu riscul de a șoca, G. Călinescu afirmă că poezia nu e făcută să fie înțeleasă de toată lumea. „Ea cere o inițiere, o complicare sufletească, un sentiment al liturghiei." Aserțiunea nu trebuie absolutizată. Ca și în alte rînduri, G. Călinescu atacă o parte a criticilor contemporani lui, opaci la fenomenele moderniste. Așa cum va demonstra și în* Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent, *o dată cu literatura evoluează și gustul, și sensibilitatea, și profunzimea receptării operei literare. De aceea Eminescu, neînțeles în epocă de marea masă a cititorilor (la sfîrșitul secolului XIX încă, poetul zilei era Carol Scrob !), e astăzi gustat*

de un public enorm. La fel s-a întîmplat și cu poezia lui Arghezi și Barbu, pe care G. Călinescu simte nevoia să le „explice" în chiar acest Curs. Același lucru se va întîmpla și cu creația lui Nichita Stănescu, încă neînțeles și negustat pe măsura realelor dimensiuni ale universului său poetic.

Pentru a-și ilustra ideile, Călinescu se referă în continuare la poezia „dificultoasă", ermetism, literatura absurdului, dicteu automat, suprarealism. Înainte de toate însă analizează restrînsa operă a lui Urmuz : Pîlnia și Stamate, Ismail și Turnavitu, *falsa fabulă* Cronicari. *Apreciindu-i „demnitatea stilistică", „liniștea de mare prozator clasic" cu care compune absurdități bazate pe zeugmă — în fond, parodii ale prozei comune — G. Călinescu conchide : „a avea aerul că povestești fără să povestești nimic poate duce la un epic pur". Dar, vrînd să anuleze o convenție, Urmuz însuși a recurs la o convenție, cea a negării, a menținerii în absurd, aplicată cu strașnică luciditate, așa încît și-a tăiat calea spre actul creației care, cum am văzut, presupune o doză de spontaneitate, de hazard. „Absurditatea pură, chiar pusă la cale conștient și mai ales atunci, nu duce decît la mici efecte comice." Aspectul ludic al srierilor lui Urmuz fusese, de altfel, enunțat inițial.*

Fuga de mecanica asociațiilor conștiente devine la suprarealiști *dicteu automat. Punctul de pornire al acestuia e de găsit în studiile lui S. Freud asupra inconștientului și în filosofia lui Bergson. Abia în rîul inform al gîndirii eliberate de orice tentativă rațională de ordonare, în magma inteligibilă a celei mai profunde zone a eului se află adevărata realitate : suprarealitatea. Forma ei cea mai simplă și directă e visul. André Breton, teoreticianul mișcării, chiar recomandă o metodă de a surprinde inconștientul. Numai că efortul de a-l capta plasează individul în punctul cel mai acut al conștiinței, nedeosebindu-se aici cu nimic de efortul lui Urmuz. Dar, cîtă vreme acesta din urmă simulează automatismul spre a-și compune satirele, suprarealiștii sînt lirici în mod sincer și uneori chiar izbutesc asociații care sînt adevărate imagini. „Principial — spune G. Călinescu — plutirea aceasta în vis nu numai că nu contrazice poezia, ci o condiționează". Dar în vis, deși ininteligibil (ulterior, în stare de trezie, îl includem în structuri raționale, spune Freud), totul se concentrează în jurul unui nucleu emo-*

țional ; acesta lipsește în scrierile suprarealiștilor. „Fără emoție nu există poezie onirică." *Vedem deci că experiența lor e instructivă (sugerînd că fuga de tirania inteligibilității poate fi și benefică), dar este neizbutită în plan estetic, căci* „arbitrarul sistematic obosește spiritul, iar poezia cere un sens !"

Nici poezia „pură" *nu se bucură de adeziunea estetică a lui G. Călinescu, ci numai de interesul său, deoarece purificarea de conținut, extirparea anecdotei, sterilizarea „duce în chip fatal la absurditate".*

Ermetismul *în schimb (a se deosebi de poezia numai „dificultoasă", adică neaflată la îndemîna înțelegerii cititorului mediu) poate produce creații valabile din punct de vedere artistic. Nu este cazul* Jocului secund *de Ion Barbu (analizat cu remarcabilă precizie), poezie pe deplin inteligibilă la o lectură atentă în pofida acuzei multora că ar fi ermetică. Este doar o creație mai greu de înțeles la prima vedere. Dar „inteligibilitatea nu este singura formă de cunoaștere cu putință, noi putînd avea sentimentul de descoperire a universului și pe alte căi, prin revelație de pildă, prin intuiție, prin inițiere". Iar ermetismul propune o poezie de cunoaștere, fără ca prin aceasta să devină o poezie de idei. „Deosebirea este mai cu seamă de atitudine" vizavi de alcătuirea universului și de perceperea lui. Aparența ermetismului e ambiguitatea, corespondența permanentă, latentă și subtilă dintre macrocosm și microcosm, ce poate duce la echivalențe pe care neîndoios că spiritul pozitivist le-ar respinge ca aberante. Prin urmare, ermetismul se adresează inițiaților. Spre a înțelege această poezie „trebuie să trăiești în ordinea de realități spirituale pe care le exprimă", să găsești „nivelul de la care pornește poetul, nodul vital al gîndirii lui". De aici decurge unicitatea fiecărei creații ale cărei intime articulații, pînă la nucleul inefabil, pot fi pătrunse doar prin abordarea de pe poziția unei atitudini identice cu cea a poetului.*

În continuare, G. Călinescu încearcă să inventarieze un număr limitat de atitudini lirice de diferite intensități, de care nu poate face abstracție nici un poet. Muzicalitatea, chiar a unui vers prozaic ori absurd, sugerează un inefabil substanțial, un „murmur al iraționalității" și atrage atenția asupra ritualității poeziei. Atitudinea ceremonială, onirică și mai ales cea ermetică se întemeiază pe sentimentul unui „univers metafizic care apasă

asupra lumii plane, modificîndu-i sensul". O altă atitudine lirică fecundă o reprezintă eternizarea momentului, încremenirea spațiului-timp în fluidul vieții veșnic neastîmpărat. La fel, situarea pe poziția celor mai noi descoperiri științifice — din astronomie, de pildă — ori a abstracțiunii matematice poate tulbura cititorul obișnuit cu percepția empirică, dîndu-i senzația că se găsește în vecinătatea misterului.

În fine, în tentativa de a „defini" poezia, G. Călinescu încearcă să determine factorul structural constant din marile poeme lirice și propune vechea concepție a artei ca imitație *a lumii exterioare (natura) și interioare (sentimentele). Această concepție însă e dintru început contrazisă de faptul că poezia însăși constituie un aspect al lumii, al realității sau, altfel spus, acea porțiune inefabilă și niciodată pe deplin revelabilă a realității, în perpetuă extensie, adîncire și nuanțare. La această realitate se ajunge nu prin imitație (căci în acest caz fotografia ar trebui să fie superioară picturii), ci prin intermediul metaforei, care este „modul de a visa al umanității". Analizînd celebrul sonet al lui Charles Baudelaire,* Correspondances, *G. Călinescu nu descoperă în el nici idei (în sensul conceptual) și nici imitații după natură (adică imagini plastice). Ci „elemente disparate organizate într-o structură nouă" ce nu aparține logicii, cu atît mai puțin percepției naturii. Sonetul relevă „atitudinea de inițiere în ordinea ascunsă a lumii", sugerează teroarea calmă a poetului în fața universului ale cărui elemente se află într-o corespondență secretă, ocultă. Tocmai aceasta constituie* ideea poetică *a poeziei. Caracteristice ideii poetice ar fi : natura ei simultan intelectuală și emoțională și imposibilitatea de a fi „reprodusă" fidel, ci numai sugerată, deoarece ea, în totalitate, se află cuprinsă exclusiv în poezia căreia îi aparține și în nici un alt context.*

Nici imitarea realității interioare nu poate conduce la trăiri artistice, ci doar la enunțuri lipsite de interes. Poezia inventează mereu, prin intermediul metaforei, o trăire nouă, febrilă, neașteptată, incitantă și fragilă ; o trăire ce scapă registrului cunoscut și intră în sfera inefabilului. „Emoția poetică ⟨...⟩ este un sentiment sui generis, e o emoție nepractică".

În loc de încheiere, G. Călinescu se referă polemic la două noțiuni excesiv vehiculate de estetică : gratui-

tate și joc. În adevăr, liricii îi e străină o finalitate practică; nu ne da o imagine a realității obiective, nu instruiește și nu educă. Semnificativ este că noțiunea de gratuitate e pusă de G. Călinescu în relație cu cea de obscuritate sau infinitate. Poetul trebuie „să evite a părea finit, să se ferească a spune totul. Impreciziunea, clar-obscurul, lacuna, aceasta creează poezia" ce rămîne o operă deschisă. Deși de ajuns sieși, universul poeziei e in-finit și posedă virtualitatea de a lăsa să-i fie abordate substanța și constituția din cele mai imprevizibile unghiuri. Astfel își demonstrează perenitatea adevărata artă. Obscuritatea este „un corolar al gratuității, un semn de substanțialitate cu refracție infinită".

A doua noțiune, jocul, se definește prin: aparentă gratuitate, ritual și tehnică severă. Din această perspectivă, cu amendamentele cuvenite, ceea ce oferă organicitate unei poezii este „factorul intelectual, ideea în înțelesul cel mai pur, pornirea de a comunica. 〈...〉 Poezia este un mod ceremonial, insuficient de a comunica iraționalul, este forma goală a activității intelectuale." *Numai aici și astfel înțeles se intersectează cu noțiunea de joc.*

Poezia exprimă în fond doar aspirația fundamentală a sufletului omenesc de a prinde sensul total al lumii, alcătuirea intimă a universului, secretul coerenței desăvîrșite a elementelor sale, aflate în corespondență tainică.

După încercarea de a explicita natura și mecanismul actului poetic în Curs de poezie, *adresat în primul rînd poeților pentru a-i „orienta" în actul creației,* Tehnica criticii și a istoriei literare *se adresează cu precădere celor mai avizați receptori ai literaturii, criticii — intermediari între scriitor și marele public. Întrucît menirea acestora este de a „explica" opera literară prin dezvăluirea semnificațiilor și de a o include într-o scară de valori, deci în ansamblul literaturii, în istoria literară, G. Călinescu simte nevoia — impusă de carențe sesizate în critica anilor '30 — să limpezească noțiunile de critică și istorie în sfera teoriei literaturii, rostul lor, raporturile și determinările reciproce și să configureze un portret ideal al criticului-istoric pentru a sluji de reper generațiilor noi de cercetători ai fenomenului literar. Deși va demonstra cum critica și istoria literară nu constituie decît două aspecte ale aceleiași activități, reies*

totuși specificitatea și diferențele de accent: evaluare — în cazul criticii, integrare într-o structură — în cazul istoriei literare. Obligat de conformația sa spirituală de clasic, G. Călinescu își compune aceste trei prelegeri constitutive ale Tehnicii... *ca pe un dialog implicit cu auditoriul, cu esteticieni și critici în vogă, într-o construcție subordonată celor mai riguroase precepte ale retoricii.*

Discursul său debutează prin enunțarea ex abrupto a ideilor ce vor fi demonstrate ulterior: critica literară și istoria literară sînt fațete ale criticii în înțelesul cel mai larg; critica de valoare implică determinare istorică, perspectivă; istoria literară presupune criteriu estetic, așadar examen critic înaintea înglobării într-o ordine ne-supusă exclusiv criteriului cronologic. După care înfățișează ideile estetice ale lui Bendetto Croce, care consideră operele de artă fenomene izolate, existente în sine, între care nu se poate stabili o ierarhie, ceea ce ar duce și la imposiblitatea istoriei literare. Călinescu îl combate. Există o ierarhie de valori, stabilită în funcție de complexitate sau profunzime, ce nu aparțin însă conținutului. Dar ce înțelegem prin conținutul artei? În nici un caz „materia" (viața reală, ideea) din care, cu ajutorul „formei", se alcătuiește opera de artă. Teoria literaturii și estetica au demonstrat cu prisosință că o atare despărțire — justificată la anume dată din rațiuni didactice — a întregului ce alcătuiește opera e nu numai rudimentară, ci și falsă. Dacă admitem identitatea dintre conținut și materie — ne atenționează G. Călinescu — putem ajunge la cele mai grave erori critice. O operă există cînd „începe a-și afirma un conținut care nu e materia din care a ieșit, ci viața fictivă pe care o începe". Prin urmare, critica urmează să studieze opera ca pe o realitate constituită, organică, orice abordare a acesteia (sociologică, psihologică, filosofică etc.), adecvată, fiind „binevenită, întrucît reprezintă un mod de a afirma vitalitatea operei de artă și întîi de toate existența ei". Dacă, de pildă, creația lui Eminescu e permanent deschisă unor inedite interpretări, justificabile artisticește, aceasta se datorează faptului că opera lui există *din punct de vedere estetic. „Conținutul e pus în clipa nașterii operei de artă nu înainte." Altfel spus, orice idee devine artă în momentul integrării într-o*

structură superioară, artistică, nu în momentul enunțării ei.

Exemplul ales de G. Călinescu este Madame Bovary *de Flaubert, „tot ce poate fi mai plat sub raportul conținutului anterior" ; cu toate acestea, romanul a stîrnit discuții variate, fiindcă el „există în planul ficțiunii și are adîncimea realității". De aceea, orice abordare în interiorul realității lui specifice este întemeiată. Altfel, se face istorie extraliterară. Concluzia este că există două istorii : una a fenomenelor reale și alta a fenomenelor fictive sau artistice. „Singura deosebire dintre ele este că faptele istorice sînt evidente, în vreme ce faptelor ficțiunii trebuie să le dovedim realitatea artistică." Evoluția, însă, le caracterizează în egală măsură. Deși unic, fiece mare creator își concepe opera după ce a asimilat capodoperele anterioare ale umanității. De aceea Hamlet nu poate fi gîndit după Raskolnikov. Evoluția nu privește profunzimea, ci o notă specifică, databilă, a sensibilității (dacă nu chiar referirea implicită la model).*

Noțiunea de obiectivitate — invocată de mulți — este străină de spiritul istoriei literare, ba chiar absurdă, deoarece „orice interpretare istorică este în chip necesar subiectivă... *Cunoaștem în măsura în care recunoaștem o structură, în care organizăm". De aceea istoriile literare se cer alcătuite de un singur om cu o viziune unitară asupra fenomenului artistic în desfășurarea lui ; același om ar imprima istoriei „sale" amprenta propriei personalități, propriul unghi de vedere, inevitabil original. Istoriile elaborate de un colectiv de autori sînt o imposibilitate — în viziunea lui G. Călinescu. În plus, deoarece pentru a înțelege un scriitor trebuie să te identifici cu el, să îi abordezi opera din interior, metoda aplicată în studierea unuia nu se poate asemăna cu cea aplicată în cazul altuia. La fiecare trebuie descoperită structura specifică. „Însă a descoperi este totuna cu a* inventa (s. n.), *fiindcă dacă / structura / ar fi evidentă, n-ar mai fi nevoie de nici o sforțare metodologică." Întrucît istoricul literar inventează structuri în care înglobează faptele, rezultă că istoria literară este un act de creație. Desigur, se pornește de la o sumă de documente obiective. Dar în descrierea trecutului în materie de literatură „trebuie să introduci în succesiunea indiferentă a faptelor un sens, o structură".* Un punct de vedere creator *transformă într-un morman de hîrtie tomurile de*

cercetări „obiective" în care nu e perceptibil un sens identificat (creat) de cercetător. Istoricul literar trebuie să fie un narator, istoria literară trebuie să se metamorfozeze în epică. În altă parte (Istoria ca știință inefabilă și sinteză epică) *va spune: „O istorie a literaturii e o adevărată «comedie umană», luînd ca pretext scriitorii".* *Concluzia e formulată lapidar:* „rostul istoriei literare ⟨...⟩ este de a crea puncte de vedere din care să iasă structuri acceptabile". *Rezultă că „nu există istorie literară, ci numai istorici literari".*

Pe lîngă instinct creator, istoricul e necesar să aibă spirit critic, adică să fie capabil a stabili valori, deoarece „istoria literară e o istorie de valori". Iar critica este o „vocațiune", *precum poezia, romanul și celelalte arte. În actul critic, spiritul își reprezintă opera ca pe un produs posibil al propriei creații, îi conferă astfel valoare. El pornește din afara operei, recreînd-o. „Simțul critic e actul creator eșuat ⟨...⟩, întrerupt din cauză că altul l-a săvîrșit după norma însăși a spiritului nostru creator.* ⟨...⟩ *El este forma propriei noastre facultăți creatoare."*

Dar nu e de ajuns; critica reclamă și pricepere tehnică. „Dacă nu poate fi bun artist el însuși, criticul trebuie cel puțin să rateze cît mai multe genuri" pentru a fi familiarizat cu procesul de creație. El trebuie să vină spre critică dinspre literatură. O dovadă a identității de substanță dintre critică și creație este faptul că toți marii critici au făcut literatură, iar artiștii sînt critici foarte fini.

Rezultă că nu se pot stabili norme sau metode critice (cum nu se pot stabili norme pentru creație), dar există o anume formație, o educație a criticului. Acesta e necesar să deprindă tehnica de studiu a documentelor, să dovedească aplicație arhivistică, să posede o vastă și temeinică cultură generală, să fi frecventat asiduu marile creații ale spiritului uman din toate timpurile („fiindcă substanțial nu există mai multe literaturi, ci numai aspecte naționale ale aceluiași spirit cosmic"). Doar prin comparație le va putea include într-o justă scară de valori. Apoi, întrucît critica și istoria literară sînt aspecte ale aceluiași fenomen, să aibă o pregătire de istoric, fiindcă istoria literaturii este „într-un anume înțeles numai o ramură a istoriei generale". Chiar operele contemporane se cade a fi incluse într-o desfășurare istorică

pentru a li se stabili judicios valoarea. Esențială și în actul critic (de evaluare) și în cel istoric (de plasare într-o structură amplă) rămîne vocația creatoare, capacitatea de a găsi unghiuri inedite de abordare a operelor literare. Istoria literară se înfățișează în final ca o suită de reinterpretări critice, stabilite în funcție de perspectivă și de o structură decelată în desfășurarea faptelor literare.

În partea a treia a Tehnicii..., G. Călinescu se ocupă de critica izvoarelor și de critica genetică. Cea dintîi reprezintă o critică de filiațiune, utilă, dar necreatoare, care identifică „izvoarele" creației. Gustave Rudler distinge : izvoare vii (elemente din experiența de viață a scriitorului) și izvoare cărturărești, livrești (elemente din experiența lui culturală). Critica genetică „vrea să știe cum s-a născut opera", determinînd drumul de la ideea inițială la alcătuirea finală, pe de o parte, și stabilind elementele care formează opera, pe de alta.

G. Călinescu se pronunță net împotriva unor asemenea metode, considerate „obiective" și „științifice", ce maltratează „această materie delicată care este poezia". Critica trebuie să fie „mai mult o artă decît o știință.〈...〉 Metodele acestea «exacte» sînt ieșite din disperarea oamenilor fără sensibilitate artistică", a celor lipsiți de fundamental necesara vocație creatoare.

Natura esteticului se poate defini în măsura în care se poate defini emoția artistică — revine G. Călinescu în Valoare și ideal estetic. Emoția artistică include ideea de permanență, sufletul uman universal constituind chiar postulatul artei. Ideea de permanență conduce la conceptul de valoare estetică. O artă caducă neagă arta. Criticul trebuie să intuiască valoarea, autoritatea lui decurgînd din „putința de a anticipa adevărul ca sentință a vremii".

Dar valoarea nu este totuna cu idealul estetic, ce aparține modei, adică e în continuă fluctuație. Numai arta adevărată se sustrage modei, sau îi plătește doar un neînsemnat tribut, cît să nu-și contrarieze contemporanii. Ea este permanentă, nu „eternă" — cum adeseori se spune —, noțiune ce depășește limitele relative ale umanității. Dincolo de umanitatea care să se regăsească în ea, dincolo de civilizație, arta ar fi un nonsens. „Cînd noi simțuri vor sparge formele de azi ale percepției, cînd limba noastră nu va mai cuprinde expresii pentru noi fioruri înfricoșătoare și turburi, cînd trupul nostru va

cădea șuierător pe pămînt, se va întinde împăroșat printre ierburi și-și va înfige rădăcini crispate în pămîntul îmbătrînit, atunci de-abia cuvintele noastre sonore și suave vor rămîne semne inutile întru-n univers întunecat."

Nici conceptul de „perfecțiune" în artă, *atît de des folosit, nu e inviolabil. Căci perfecțiunea duce cu gîndul la artificialitate, or, o neglijență artistică poate fi uneori un „accident fericit". Arta trebuie să sugereze că e făcută de om. Dar să nu se facă abuz de neglijențe. „Creația este o clarificare a unei ordini întrevăzute în natură, este natura raționalizată, devenită inteligibilă și exemplară." Confuzia nu este îngăduită.*

Etapele procesului critic sînt reluate de G. Călinescu în două articole din 1944 și 1945 (Notă despre așa-zisa „subiectivitate" *și* Ce este „impresionismul" ?). *A învinui critica de subiectivitate sau impresionism, cînd ea înseamnă un act creator ce neapărat străbate și suscită sensibilitatea criticului, este absurd. Însuși primul moment al evaluării critice constă într-o reacție de „consimțire ori de neconsimțire la opera artistică". Ceea ce este străin spiritului nostru și nu putem recunoaște, deci interioriza spontan, nu ne poate plăcea — trezind automat sentimentul valorii — ci ne creează o stare de disconfort. Tocmai în simultaneitatea reacțiilor feluriților critici în fața aceleiași opere rezidă obiectivitatea criticii, „nearbitrarietatea" ei. În acest domeniu nu putem distinge între obiectiv și subiectiv, ci doar între „articole superficiale și articole pline de miez".*

Noțiunea de critică „impresionistă", bazată pe impresie, s-ar opune celei de critică „rațională". Dar impresia, adică percepția operei, nu constituie un moment „curat irațional", fiind vorba despre impresia omului de gust, cu „simțurile pregătite". În critică, „percepția e de fapt totdeauna o apercepție și încă și mai mult, un întreg proces rațional implicit". Impresia criticului e motivată sintetic, e sintetic rațională, *căci are la bază educația estetică. „A numi critic «impresionist» pe acela care posedă o percepție mai bogată, insinuînd că raționalizarea la el cade pe planul al doilea, este prin urmare un nonsens, fiindcă criticul cel mai impresionist este în același timp și cel mai familiarizat cu rațiunile."*

În Clasicism, romantism, baroc, *G. Călinescu încearcă să creioneze analitic definițiile celor trei concepte, ca*

tipuri universale, desprinse de contingent, deşi ele practic nu există în stare genuină şi fenomenal se amestecă. Metoda cea mai potrivită o găseşte în reexaminarea tuturor locurilor comune — pe baza culturii (experienţei estetice) proprii — şi organizarea lor în formule concise, simetrice, în contrast (clasicism-romantism), cumulînd constatări şi prea puţină teoretizare. Asemenea formulări sentenţioase sînt foarte pe placul lui G. Călinescu, şi el găseşte în monotonia lor aproape incantatorie, lapidară, contrapunctată de substanţialitatea plastică a ideii, un succedaneu al poeziei.

Întîi defineşte personajul clasic şi pe cel romantic din unghiul : integrităţii trupeşti, sănătăţii, vîrstei, profesiei, complexităţii intelectuale şi sufleteşti, sensibilităţii, ţinutei, moralităţii, iubirii, naţionalităţii, experienţei de viaţă, relaţiei cu timpul, spaţiul, natura etc. Concluzia este că, în vreme ce clasicul are o „formulă sufletească unică", romanticul e subom ori supraom, înger sau demon. Apoi constată „tehnicile" de creaţie ce privesc autorul : de pildă, clasicul tratează o unică temă, cel romantic caută ineditul ; clasicul cultivă stările clare, logice, romanticul pe cele de noapte, ilogice etc. Există şi o critică clasică (ce aplică „regulile" şi examinează în ce măsură a fost imitat modelul) şi una romantică („în căutarea inefabilului personal, a biograficului").

Barocul apare ca o oscilaţie între clasicism şi romantism, urmînd maturităţii fiecăruia dintre cele două stiluri, în decadenţă. Barochistul e tipul artizanului care face „artă pentru artă".

„Rezumînd minimal, clasicul este exemplar, romanticul e combătut de pasiuni şi chinuit de probleme, barochistul e gratuit.*" Dar — atrage din nou atenţia G. Călinescu — aceasta doar în teorie. Tipurile prezentate sînt utopice. „În realitate există numai compromisuri, mixturi, la indivizi, momente istorice, popoare."*

În Sensul clasicismului, *G. Călinescu nu mai abordează clasicismul ca pe un stil, ci ca pe un „mod de a crea durabil şi esenţial, la îndemîna claselor". Sensul acesta se învecinează cu cel stilistic, întrucît „marea literatură este în fond aceea de stil clasic". Compararea prozei româneşti cu cea franceză îi slujeşte pentru a extrage specificul literaturii noastre vizavi de o literatură de tip clasic. În romanul românesc persistă o mistică a* evenimentului, *adică a efemerului, a particularului, de*

unde viziunea „jurnalistică", reportericească asupra realității și incapacitatea scriitorilor de a desprinde din observarea momentului o schemă universală, în vreme ce clasicul francez ia ca pretext istoricul spre a exemplifica universalul, deci străbate traiectoria particular-universal în sens invers. „Orice literatură mare, așadar clasică, este o literatură de cunoaștere, iar cunoaștere înseamnă reprezentare rațională a vieții, spre deosebire de reprezentarea empirică, documentară." Adevărata cunoaștere se bazează pe universalitate.

Ca mijloc de îndrumare a literaturii, de impunere a unei scări de valori, însăși critica greșește punînd prea mare accent pe inedit. Așa încît scriitorii „fac sforțări de singularizare în lirică și de exotizare în proză", ceea ce le conferă un statut esențialmente romantic. Clasicul este indiferent *față de evenimente, cîtă vreme romanticul minor e „amețit" de particularități pe care le reține descriptiv. Clasicul e educat în acest spirit de o societate de tradiție clasică. El e un academic, cultivă dialogul sub forma conversației ori a corespondenței. Romanticul, în schimb, cultivă monologul ca expresie a individualismului, are sentimentul solitudinii tragice. Clasicul tinde să abolească geniul, să producă o operă aparent anonimă, ceea ce nu vrea să zică însă că fuge de originalitate, ci că o caută „pe drumul cel mai scurt: al esenței".*

În final, G. Călinescu indică trei căi posibile de îndrumare clasicistă a literaturii noastre: 1. moderarea lirismului și cîștigarea imperturbabilității; 2. diminuarea subiectului ca proiecție a eului scriitorului; 3. renunțarea la excesele de sociologie și istorie în favoarea psihologiei caracterologice.

Domina bona *reprezintă textul lui G. Călinescu poate cel mai indicat pentru a ilustra consubstanțialitatea dintre critica și istoria literară, precum și toate acele atribute pe care le pretinde criticului literar: capacitatea de a inventa structuri noi, cultură temeinică și mai cu seamă o bună cunoaștere a literaturii universale, rigoare în demonstrație, talent literar.*

În acest fascinant studiu-eseu, nucleul îl constituie lumea lui I. L. Caragiale, *utilizată ca rampă de lansare pentru fulgurante incursiuni (divagații le-am spune, de n-ar sluji demonstrației) în istoria literaturii române („toată proza română a evoluat, tematic, pe schema lui*

Caragiale") și a celei universale, cu care îi găsește sugestive și surprinzătoare afinități. Metoda este a silogismului și a asociației. În acest chip el deplasează eroii lui Caragiale — judecați îndeobște în interiorul lumii lor, cu detașare „istorică" — în sfera creației exemplare, clasice, o sferă în care, epurați de comicul conjuctural, eroii acced la sublim. G. Călinescu îi și tratează cu mijloace critice adecvate creației „înalte" (în accepția Retoricii), avînd și argumente: „comicul e oricînd reductibil la un mod serios".

Iată o mostră a manierei în care se pășește dintr-o zonă a universului fictiv într-alta, din cea a lui Caragiale în cea a lui Călinescu: „Cetățeanul este turmentat fiindcă poporul e astfel în concepția autorului. Turmentat vrea să zică delirant, în veșnică excitație irațională, mistic. Cetățeanul turmentat este un mistic. Caracteristică vieții mistice este supunerea, fără probleme logice, la o autoritate străină, la o dogmă. Pentru Cetățeanul turmentat, zeul sublim în absurditatea lui este guvernul." Fiind mistic, — afirma criticul — are cultul simbolurilor, poate acorda femeii o însușire suavă, ridicînd-o în sfere spirituale. Strigătul său: „În sănătatea coanii Joițichii! că e damă bună!" e înnobilat de G. Călinescu prin latinizare și coana Zoițica devine o domina bona. *Asemenea reașezare, sugerînd o uimitoare libertate și elasticitate interioară, un patos creator ostil prejudecăților, este specifică eseului. Acesta, ocupîndu-se de tipologia caragialiană, nu poate urmări un fir conducător — datele esențiale ale unui tip nu se pot înscrie într-o „narațiune" — ci e alcătuit din fragmente juxtapuse, subsumate ideii centrale de re-definire în spirit clasic a lumii lui Caragiale.*

Mai „mistici" decît Cetățeanul turmentat sînt Jupîn Dumitrache și Trahanache. Cînd cel dintîi zice despre articolul lui Venturiano „E scris adînc", afirmă „existența unui adevăr metafizic criptografiat". Jupîn Dumitrache e profund; pentru el „vorbește abitir, domnule" vrea să zică „vorbește invelat, inefabil". La rîndul lui, „Trahanache are simț pentru absurd și miracol, el e un sfînt care stă pe crucea dezonoarei casnice, convins că «docomentul» e o aparență demonică". Eroii comediilor lui Caragiale aparțin unei aristocrații; închiși în castă, îi declară pe ceilalți paria. Au un acut sentiment al onoarei și, de aici, al ultragiului ce se cere reparat. „Co-

mersanții și publiciștii intră în corpul aristocratic al «poporului», care însă nu-i totalitatea locuitorilor, ci numai o parte, cu excluderea altora. A face parte din «popor» înseamnă a fi «patriot» sau, după excelenta definiție a lui Ipingescu, a fi «d-ai noștri».“ Dar, deși „aristocrați“, eroii lui Caragiale sînt îndeobște lași și amorali.

Repunînd în discuție formula lui Maiorescu a „formei fără fond“, G. Călinescu observă că lumea lui Caragiale are un fond uneori haotic, „fiind numai insuficientă stilistic, de unde comicul“. Demonstrația apelează la Conu Leonida care „exprimă în termenii lui naivi neîncrederea în lumea fenomenală, setea lui de cunoaștere trainică“. El se simte dator să reducă totul la unitate, ceea ce înseamnă că posedă noțiunea de sistem. „Niciodată — spune Călinescu — într-un alcov de mahala nu s-au dezbătut asemenea probleme grave cu o femeie. Numai Gheorghidiu al lui Camil Petrescu predă o lecție de filosofie soției sale în pat.“ Dar, spre deosebire de Ela, Efimița se vădește receptivă.

Cațavencu, pe de altă parte, e capabil de „mari senzații ideologice. El a intuit sensul cîtorva noțiuni (progres, rațiune, economie, cultură, cugetare liberă), rămînînd deocamdată în fază lirică. Beția lui nu-i de cuvinte, ci de idei“.

În continuare, G. Călinescu deosebește sub aspect pasional, patru tipuri de femei: coana Zoițica, Veta, Zița și Mița republicana. Iată cum sînt definite: „Zoe e în faza plastică a icoanei, puțin hieratică. Veta e redusă mintal și lipsită de imaginație“, Zița o suplinește pe Madame Bovary, iar Mița „profesează o erotică violentă, aruncă cu «vitrion»“. Și totuși misogismul le e străin eroilor lui Caragiale. Starea erotică a cuplurilor e „bigamia tihnită“, lipsită de complicații ori gingășii. Doar Trahanache „petrarchizează“, convins de existența inocenței și a fidelității. „În embrion, el e cel mai profund erou erotic român.“ Un tip curios de femeie e Anca, din Năpasta, *o adevărată „furie“ a literaturii noastre. Aici, G. Călinescu găsește prilejul de a plonja în definirea femeii și bărbatului absoluți* (femina *și* vir), *pentru a ajunge la concluzia că „literatura română prezintă această particularitate că concepe femeia și bărbatul sub aspect absolut“, pur și excesiv adică, ceea ce reprezintă o atitudine romantică. Exponenții tipici sînt Doamna Chiajna și Alexandru Lăpușneanu.*

Următoarea problemă discutată este a relației literaturii române cu natura, fie ea vie sau moartă. Caragiale tratează „natura morală", ambianța îl lasă indiferent. „Eroii lui n-au interior, nu se prelungesc în lucruri, sînt niște nomazi citadini." Același lucru se întîmplă și la Ion Creangă, deoarece ambii sînt niște clasici, artiști fără natură. În literatura noastră, sentimentul naturii a apărut ca efect al culturii citadine (Alecsandri, Odobescu, Macedonski, Sadoveanu, Hogaș, Bacovia etc.) și, deoarece ne lipsesc construcțiile monumentale care să inspire grandoare orașului și care ar stimula apetența pentru natura sălbatică, brută, aceasta e percepută deformat ; și anume, chiar în sălbăticie sînt căutate formele monumentale și, în al doilea rînd, peisajul e „umflat". „Ceea ce caută în natură scriitorul [român] nu-i primitivitatea, ci o civilizație ipotetică mai complicată, o Atlantidă, un continent scufundat."

În lumea lui Caragiale e aflată și configurația „copilului român" : d-l Goe. Neastîmpărul și impertinența lui sînt forme ale curiozității, ale setei de cunoaștere nemijlocite, cu orice preț. El simbolizează geniul la vîrsta infantilității și e prezentat de Caragiale cu maliție întrucît autorul e „un oriental pentru care nu există decît o vîrstă : maturitatea". Cănuță om sucit copil, Niculăiță Minciună și Goe sînt ipostaze ale spiritului faustic in nuce.

Cazul Eleutheriu Poppescu (Lefter Popescu) dezvăluie o nouă componentă a lumii lui Caragiale : cea tragică. Cazul e caracteristic pentru o bună parte din eroii caragialieni și ai literaturii române în genere. Drama lui Lefter e a săracului, păgubos iremediabil, care încearcă să atingă marele nivel economic prin mijloace mistice (jocul la loterie). E un erou tipic romantic și „dacă l-am deplasa în timp clasic ar fi erou de tragedie în conflict cu destinul".

Deși aspirația spre o stare financiară îndestulătoare e cvasigeneralizată, în lumea lui Caragiale avariția e un „vițiu imposibil" care apare însă în literatura transilvăneană (Slavici, Rebreanu) și la Delavrancea (Hagi-Tudose). *Eroii lui Caragiale „urmăresc, ca și cei francezi, independența prin rentă", aspiră la avere și, în genere — precum cei ai lui Slavici — sînt comercianți.*

Preocupat de reașezarea valorilor literaturii noastre, G. Călinescu răspunde vehement acuzei aduse eroilor lui Caragiale, anume că ar suferi de platitudine și de unidimensionalitate. „Întîi de toate — spune Călinescu — un erou care există în planul ficțiunii este principial complex. ⟨...⟩ În al doilea rînd, adîncimea eroului nu stă în complicație sau în excepție.“ Obiecția de mai sus era exprimată și altfel : lumea lui Caragiale ar fi istorică, prin urmare depășită (E. Lovinescu). „Ideea că la 1848 oamenii din România sînt unidimensionali, iar la 1948 devin complecși, balzacieni atunci, proustieni acum, nu se poate susține.“ În ajutor, G. Călinescu invocă un principiu clasic : „Oricînd, în orice condiție socială [aristocrat sau burghez], omul rămîne fundamental ceea ce este. Complexitatea ori simplificația este o chestiune de metodă artistică“. Ilustrativ, tipul eroului avar și ambițios din literatura noastră (Dinu Păturică, Cațavencu, Tănase Scatiu) e arătat în context balzacian (burghezia în ascensiune) și proustian (aristocrație decadentă). „Toți sînt niște setoși de putere, adică de prestigiu, niște snobi“. Călinescu ajunge să caracterizeze pînă și personalitățile culturii române prin această prismă : Titu Maiorescu e un Tănase Scatiu „superior, subtil, ușor melancolic, energic cu delicatețe“. Nu se poate închipui erou mai proustian decît Macedonski, însuși Eminescu era snob cînd își proclama ascendența boierească, iar în familia lui Caragiale „mocnește cel mai fantastic snobism“.

Concluzia eseului este că opera lui I. L. Caragiale este „schematică și sugestivă“, reprezentînd o „copie a umanității la o anume dată“. Unii dintre eroii ce o populează sînt universali.

Dar numai lectura integrală poate recupera întreaga savoare stilistică a acestui text, mișcarea febrilă a spiritului călinescian, inimitabila tensiune lirică izvorîtă din jocul imprevizibil și alert al ideilor celor mai inedite și provocante în alăturarea și asocierea lor, trăirea în zonele ardente ale esențelor. Deși poate părea paradoxal, în Domina bona *G. Călinescu se arată a fi nu numai un critic creator, ci și un mare poet.*

Integrînd literatura, critica și istoria literaturii române în sistemul valorilor universale, deschizînd cu

acestea un dialog susținut de pe poziții de egalitate, G. Călinescu își dovedește încă o dată optimismul funciar în ce privește evoluția și menirea literelor române : „fiecare nație de pe lume e îndreptățită să spere că va fi sortită să exprime de la locul ei terestru adevărurile universale. Noi sîntem, geografic și spiritual, mai aproape decît mulți alții de străvechea Eladă...“

DOINA RODINA HANU

TABEL CRONOLOGIC

1899 2 iulie *(19 iunie, stil vechi). Se naște la București Gheorghe Vișan, fiul Mariei Vișan. Copilul va fi crescut de către Maria și Constantin Călinescu.*

1902—1905 *Familia se mută la Botoșani.*

1905 *Constantin Călinescu e mutat cu serviciul la Iași.*

1906 septembrie. *E înscris la Școala primară „Carol I" din Iași.*

1907 17 martie. *Soții Călinescu adoptă oficial copilul care, de acum înainte, se va numi Gheorghe Călinescu.*

septembrie. *Moare Constantin Călinescu.*

1908 iunie. *Maria Călinescu se mută în București și G. Călinescu e înscris în clasa a III-a a școlii primare „Cuibul cu barză".*

1910—1914 *Urmează cursurile gimnaziului „Dimitrie Cantemir".*

1914—1916 *Clasele a V-a și a VI-a le urmează la „Gheorghe Lazăr".*

1916—1918 *Se refugiază în Moldova și termină clasa a VI-a la Liceul „Internat".*

1918 — 16 octombrie. *Susține examenul de bacalaureat la liceul „ ihai Viteazul". Se înscrie la Facultatea de Litere și Filosofie din cadrul Universității bucureștene, dar nu frecventează cursurile.*

1919 octombrie. *Începe să frecventeze cursurile facultății și îi are ca profesori pe : N. Iorga, V. Pârvan, P. P. Negulescu, M. Dragomirescu, Dimitrie Onciul, Ovid Densusianu, Eugen Lovinescu (care suplinește o vreme cursurile lui Charles Drouhet).*

Din anul I devine custode al bibliotecii facultății, apoi paleograf la Arhivele Statului, unde începe organizarea bibliotecii.

1920 *Îl cunoaște pe Ramiro Ortiz, profesor la Universitate, și urmează cursurile de limba și literatura ita-*

liană, paralel cu cele de română și franceză.
15 decembrie. *Debutează în ziarul* Dimineața, *după cîteva încercări neizbutite la* Sburătorul.

1921 *E scutit de serviciu militar deoarece e „unic fiu de mamă văduvă și săracă".*
iunie-iulie. *Face prima călătorie în Italia împreună cu Ramiro Ortiz, în cadrul unei excursii organizate de Universitate.*

1923 *Examenul de licență în italiană, secundar franceză și română, e promovat cu mențiunea maximă. Traduce* Un om sfîrșit *de Giovanni Papini.*
septembrie. *E numit profesor suplinitor la liceele „Gh. Șincai" și „Matei Basarab".*

1924 *Participă la redactarea revistei* Roma, *condusă de Ramiro Ortiz. Pleacă în Italia cu o bursă de studii de doi ani la „Școala Română din Roma", condusă de V. Pârvan.*
Pe lîngă limbile latină, italiană și franceză, deprinse în liceu și universitate, se inițiază în engleză. Mai tîrziu va relua studiul acestei limbi, alături de germană, spaniolă și rusă.

1925 *Publică la Roma* Alcuni missionari cattolici italiani nella Moldavia dei secoli XVII e XVIII, *rod al cercetărilor de la Institutul de propaganda fide.*

1926 *Se remarcă la întrunirile cenaclului* Sburătorul, *condus de E. Lovinescu, prin intervențiile sale.*
septembrie. *De acum pînă în* 1935 *(cu o scurtă întrerupere în 1928) activează ca profesor de italiană și franceză la liceul „Gh. Șincai".*
19 decembrie. *Publică în* Universul literar, *condus de Perpessicius, prima poezie, socotind-o debutul său literar.*

1927 *Conduce împreună cu G. Nichita revista* Sinteza, *unde publică, printre altele,* Valoare și ideal estetic. *Colaborează la* Viața literară, *a lui I. Valerian (cu o rubrică de carte străină),* Sburătorul, Gândirea, Universul literar *etc.*

1929 4 mai. *Se căsătorește cu Elisabeta (Alice-Vera) Trifu, născută la 10 ianuarie 1909 în București.*

1930 *Publică la Roma* Altre notizie sui missionari cattolici nei paesi romeni.
Scoate prima sa revistă, Capricorn, *din care apar doar două numere (în noiembrie și decembrie).*

Devine redactor al revistei Roma.
Începe colaborarea la revista Vremea.

1932 *Apare* Viața lui Mihai Eminescu *(București, Cultura Națională), primită favorabil de critica vremii; G. Ibrăileanu o consideră „monumentul cel mai impunător ce s-a ridicat pînă astăzi lui Eminescu".*
Colaborează la Adevărul literar și artistic *(săptămînal, pînă la începutul lui 1939),* Vremea, România literară, Viața Românească.

1933 12 februarie. *Inaugurează, în* Adevărul literar și artistic, Cronica mizantropului. *Tot în aceeași revistă are o cronică sportivă (semnată „Sportiv"), una a modei (iscălită „Dandy"), una balneară (sub pseudonimul „Ovidius").*
Apare Cartea nunții *(București, Edit. Adevărul), primul său roman. La recomandarea lui G. Ibrăileanu va conduce timp de doi ani, împreună cu Mihai Ralea, redacția bucureșteană a* Vieții Românești.
Apare ediția a II-a, revăzută, a Vieții lui Mihai Eminescu *(București, Cultura Națională).*

1934—1936. *Publică* Opera lui Mihai Eminescu, *Vol. I:* Filosofia teoretică. Filosofia practică *(București, Cultura Națională, 1934); vol. II și III:* Cultura. Descrierea operei *(București, Fundația pentru cultură și artă, 1935. Colecția Scriitori români contemporani); vol. IV și V:* Cadrul psihic. Cadrul fizic. Technica. Analize. Eminescu în timp și spațiu *(București, Fundația pentru literatură și artă, 1936. Colecția Scriitori români contemporani). Pentru această lucrare i se decernează premiul „Hamangiu" al Academiei Române.*

1936 23 noiembrie. *Obține titlul de doctor în litere și filosofie pentru teza* Avatarii faraonului Tla: Analiza literară a unui manuscris eminescian, *iar ca teză complementară propune volumele II și III din* Opera lui Mihai Eminescu.
Începe colaborarea la Revista Fundațiilor.

1937 1 octombrie. *E numit conferențiar suplinitor la catedra de estetică și critică literară a Facultății de Litere și Filosofie din cadrul Universității din Iași. E definitivat pe post abia în 1942.*
Publică volumul Poesii *(București, Cultura Naținală).*

1938 *Apare* Viața lui Ion Creangă *(București, Fundația*

pentru literatură și artă. Colecția Scriitori români contemporani).
Publică Enigma Otiliei *(București, Naționala-Ciornei), al doilea roman al său.*
Apar : prima ediție a Poeziilor *lui Mihai Eminescu, întocmită și comentată de G. Călinescu, și ediția a III-a, revăzută și completată cu aparat critic, a* Vieții lui Mihai Eminescu *(București, Naționala-Ciornei).*

1939 *Scoate la Iași, pe 1 ianuarie, revista săptămînală de critică și informație literară* Jurnalul literar. *Secretar de redacție este George Ivașcu. Continuă aici* Cronica mizantropului.
Publică Principii de estetică *(București, Fundația pentru literatură și artă. Colecția Biblioteca de filosofie românească), cuprinzînd :* Cursul de poezie *ținut la Universitatea din Iași și* Tehnica criticii și a istoriei literare.
Inițiază colecția „Scriitori de ieri și de azi" ce urma să apară la Iași în Editura Jurnalului literar.

1941 iulie. *Apare* Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent *(București, Fundația pentru literatură și artă), împotriva căreia se declanșează o violentă campanie.*

1943 *Debutează în dramaturgie cu* Șun sau Calea neturburată. Mit mongol *(București, Edit. Gorjan), piesă dedicată lui Iorgu Iordan. Deține o rubrică permanentă la* Vremea.

1944 *Activează fervent la* Vremea *și la* Tribuna poporului *(ziar publicat sub direcția sa).*
30 noiembrie. *Devine profesor titular la catedra de istorie a literaturii române moderne din cadrul Universității din Iași, dar el se mută definitiv în București.*

1945 1 octombrie. *Devine profesor titular la catedra de istoria literaturii române moderne a Facultății de Litere și Filosofie din București. Își inaugurează cursul cu prelegerea despre* Sensul clasicismului *(rostit la 16 ianuarie 1946).*
Apare Istoria literaturii române. Compendiu. *(București, Naționala-Mecu).*
Începe publicarea revistei Lumea, *săptămînal literar, artistic, social.*

1946 *E ales deputat în Marea Adunare Națională.*
Apar : Impresii asupra literaturii spaniole *(București, Fundația regală pentru literatură și artă. Colecția Scriitori români contemporani), ediția a II-a, revăzută, a* Enigmei Otiliei *(București, Fundația pentru literatură și artă. Colecția Romanul românesc), ediția a II-a, revăzută, a* Compendiului *de* Istorie a literaturii române (București, Naționala-Mecu).
Pînă în 1949 e director al Națiunii, *ziar de informare, atitudine și reportaj.*
Începe colaborarea la revista Contemporanul.

1947 *Inițiază a doua serie a* Jurnalului literar, *ca buletin al catedrei de istoria literaturii române moderne. Aici publică studiile* Istoria ca știință inefabilă și sinteză epică *(prelegere cu care își deschide cursul la facultate),* Universul poeziei, Domina bona *etc.*
Redactează o versiune concentrată a Operei lui Mihai Eminescu.
Ține o serie de conferințe pe teme social-culturale și politice de orientare democratică.

1948. 3 iunie. *E ales membru al Academiei Române, la secția literară, în locul lui Sextil Pușcariu.*

1949 *Apare volumul* Trei nuvele («Iubita» lui Bălcescu, Catina damnatul, Noi vrem pămînt) *(București, Scrisul liber, Colecția Contemporanul).*
Națiunea *își încetează apariția.*
Ca urmare a călătoriei în U.R.S.S. publică Kiev, Moscova, Leningrad *(București, Edit. pentru literatură și artă. Colecția Scriitorii noștri contemporani).*

1951 *Devine director al Institutului de Istorie Literară și Folclor al Academiei (devenit apoi Institutul de Istorie și Teorie Literară), la care activa din noiembrie 1949.*

1952 *Devine redactor responsabil al revistei* Studii și cercetări de istorie literară și folclor *(devenită, în 1964,* Revista de istorie și teorie literară). *Primul volum, pe 1952, apare în mai 1953.*

1953 *Apare ediția* Opere *ale lui Ion Creangă (București, ESPLA. Colecția Clasici români), îngrijită, prefațată și cu un glosar de G. Călinescu.*
Apare romanul Bietul Ioanide *(București,* ESPLA).

1954 *Devine director al revistei* La Roumanie nouvelle.

1955 *Apar în volum, litografiate, sub egida Institutului de Istorie Literară și Folclor, studiile monografice despre :* Gr. Pleșoianu, G. Săulescu, Naum Râmniceanu, Paharnicul G. Sion, Eufrosin Poteca, Al. Pelimon, C. D. Aricescu, Pantazi Ghica, G. Baronzi, Gr. H. Grandea, Bonifaciu Florescu, Ioan M. Bujoreanu, N. Nicoleanu, N. T. Orășanu.
9 decembrie. *Inițiază în revista* Contemporanul *rubrica* Cronica optimistului.
În urma călătoriei în China publică volumul Am fost în China nouă *(București,* ESPLA).

1956 *Publică* Studii și conferințe *(București,* ESPLA) *despre Horatius, Tasso, Cervantes, Tolstoi, Cehov.*
Apare ediția a III-a, cu noi intervenții în text, a Enigmei Otiliei *(București, ESPLA).*
Începînd de acum și în următorii patru ani organizează mici spectacole de teatru cu colaboratorii de la Institut, pentru care scrie special scurte piese (Pe o scenă improvizată, Directorul nebun, Napoleon și Fouché, Napoleon și Sf. Elena *etc.).*
Este ales membru al Comitetului Uniunii Scriitorilor din RPR.

1959 *Publică monografia* Nicolae Filimon *(București, Edit. Științifică) care apăruse în 1954 sub egida Institutului de Istorie Literară și Folclor.*
Academia și Uniunea Scriitorilor îl sărbătoresc cu ocazia împlinirii a 60 de ani.

1960 *Este numit profesor onorific la catedra de istorie a literaturii române a Facultății de Filologie a Universității din București. Apare* Scrinul negru *(București, ESPLA).*

1962 *Apare monografia* Gr. M. Alecsandrescu *(București, Edit. pentru literatură). Și aceasta apăruse anterior, în 1955, sub egida Institutului de Istorie Literară și Folclor.*
Ține cursul special despre Eminescu la Facultatea de Filologie.

1963 *Publică volumul de versuri* Lauda lucrurilor *(București, Edit. pentru literatură), cuprinzînd creația poetică dintre 1938 și 1963.*
Îngrijește ediția bilingvă (română / franceză) a volumului Opere/Oeuvres *de Ion Creangă (București, Meridiane).*

1964 *Apare volumul* Cronicile optimistului *(Bucureşti, Edit. pentru literatură), în care sînt cuprinse o parte dintre articolele publicate în* Adevărul literar şi artistic, Vremea, Tribuna poporului, Lumea, Contemporanul.

Primeşte Premiul de Stat al RPR pe 1964 pentru activitatea literară şi publicistică din utimii ani.

În revista Teatru, *nr. 7, apare piesa în cinci acte* Ludovic al XIX-lea.

Se publică Istoria literaturii române. *Vol. I:* Folclorul. Literatura română în perioada feudală (1400—1780) *(Bucureşti, Edit. Academiei), întocmită de un colectiv condus de G. Călinescu. E numit şef de catedră onorific la Facultatea de Limba şi Literatură Română a Universităţii bucureştene. Ţine cursul special despre Ion Creangă.*

1965 *Publică studiul monografic* Vasile Alecsandri *(Bucureşti, Edit. Tineretului).*

La Editura pentru literatură apare primul volum din seria Opere (Cartea nunţii), *iar la sfîrşitul anului vede lumina tiparului şi volumul al II-lea, cuprinzînd creaţia poetică.*

12 martie, *dimineaţa. G. Călinescu încetează din viaţă la Sanatoriul Otopeni.*

Apar postum volumele Teatru *(Bucureşti, Edit. pentru literatură) şi* Estetica basmului *(Bucureşti, Edit. pentru literatură. Colecţia Studii de folclor).*

DOINA RODINA HANU

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Prezența lui George Călinescu se face simțită atît în programa școlară (istoria literaturii române), cît și, efectiv, în analiza textelor fundamentale ale literaturii noastre. Iar modul de abordare a textului literar citează implicit sau explicit opera teoretică a lui G. Călinescu, care a jalonat drumul de acces spre esența creației. Orice profesor, student la filologie sau elev se găsește în fața operei literare în postură de critic și istoric literar ; Călinescu a definit profilul acestui tip specific de creator chemat să reevalueze permanent, să revitalizeze textul și să îl includă într-o continuitate artistică, cronologică, etnică, universală. Scrierile sale teoretice se referă tocmai la aceste repere fundamentale în judecarea operei de artă, repere ce nu reprezintă rețete, nu constituie sentințe ; socotind actul creației unic atît la scriitor, cît și la receptorul avizat (criticul și istoricul literar), G. Călinescu propune o serie de principii estetice, de pseudodefiniții pe care ni le oferă spre meditație.

În acest volum am selectat din diversitatea textelor teoretice ale lui Călinescu trei tipuri : cele dintîi privesc esența și construcția operei, poetice în speță, artistice în genere, și se adresează mai cu seamă creatorilor, enunțînd o serie de principii (Curs de poezie, Valoare și ideal estetic, Perfecțiunea în artă). *Altele au în vedere specificul actului receptării și abordării literaturii* (Tehnica criticii și a istoriei literare, Ce este „impresionismul" ?, Notă despre așa-zisa „subiectivitate"). *Ultimele trei texte, accentuat eseistice, definesc coordonatele literaturii exemplare — de factură clasică, în concepția lui G. Călinescu — atît în spațiul cultural românesc, cît și în cel universal.*

Neîndoielnic, într-un asemenea volum ar fi putut fi cuprinse multe alte studii sau articole care nuanțează anumite aspecte ale esteticii literare sau repun în discuție altele. Cititorul interesat în cunoașterea operei te-

oretice a lui G. Călinescu poate apela la următoarele volume ce au fost consultate și în alcătuirea prezentei ediții : Principii de estetică *(București, Fundația pentru Literatură și Artă, 1939),* Ulysse *(Cuvînt introductiv ; Geo Șerban. București, EPL, 1967),* Principii de estetică *(Selecția și ordonarea textelor : Geo Șerban. Prefață : Ion Pascadi. București, EPL, 1968),* Scrieri despre artă. *Vol. 1—2 (Ediție alcătuită de George Muntean. București, Meridiane, 1968),* Universul poeziei *(Antologie și postfață de Al. Piru. București, Minerva, 1971),* Principii de estetică *(Ediție îngrijită și prefațată de Al. Piru. Craiova, Scrisul Românesc, 1974). La baza selecției noastre s-a aflat ediția* Principii de estetică *din 1968 ;* Curs de poezie *și* Tehnica criticii și a istoriei literare *au fost preluate din : G. Călinescu.* Opere. *[Vol.] 15 (București, Minerva, 1979). Ulterior, textele alese au fost confruntate cu periodicele în care au apărut prima oară. Datele bibliografice ale periodicelor sînt menționate în subsolul textelor respective.*

Ediția cuprinde : o prefață ; un tabel cronologic cu o bio-bibliografie sumară a lui G. Călinescu ; cîteva aprecieri critice ale unor personalități din domeniul criticii și istoriei literare pe marginea activității teoretice a lui G. Călinescu ; o bibliografie selectivă ce semnalează cîteva lucrări în care se pot găsi referințe critice privitoare la activitatea teoretică a lui G. Călinescu.

De asemenea, întrucît se adresează mai ales elevilor, ediția e completată cu note de subsol : cele numerotate cu cifre arabe aparțin lui G. Călinescu, iar cele notate cu asterisc — editorului. În traducerea citatelor din limbi străine ce figurează în corpul textelor, cînd a fost posibil s-a apelat la traduceri deja apărute (Al. Philippide, Ion Pillat, Tașcu Gheorghiu, Nicolae Argintescu, Constantin Abăluță). Celelalte citate sînt traduceri inedite. Cele din limba italiană se datorează lui Andrei Niculescu. Traducerile din limbile latină, franceză și germană, care nu sînt semnate, aparțin editorului.

DOINA RODINA HANU

CURS DE POEZIE *

PREFAȚĂ

Acest opuscul reprezintă nouă prelegeri** ținute la Facultatea de filosofie și litere din Iași în primăvara anului trecut. În el sînt unele lucruri originale, măcar în intenție. Firește, nimic nu este nou sub soare și cînd crezi că ai descoperit o noutate, bagi de seamă că a spus-o altul mai înainte. Spiritul general, cel puțin, al acestui curs circulă azi printre esteții poeziei și nouă nu ne poate rămînea decît meritul nuanței, al unei definiții mai limpezi. Această corespondență între ideile noastre și spiritul contimporan este o dovadă că nu plutim în extravaganță.

Cursul nostru minuscul de poezie este numai un program. Capitolul VI, de pildă, dezvoltat, va putea deveni el însuși o carte deosebită. Poate e mai bine, și așa ne-am zis și noi, ca aceste lucruri delicate să fie numai atinse iar nu ofilite de prea multă pedanterie. Așa simplu cum pare la întîia vedere, cursul se bizuie pe oarecare speculațiune și se cade ca cititorul să-l examineze cu atenție, spre a nu înțelege mai puțin decît trebuie. Și auditorii, studenți numai în literatură, și tinerii care vor citi aceste pagini pot fi neobișnuiți cu dialectica strînsă, dat fiind că la noi se discută despre poezie într-un chip foarte diletant. Am căutat a ne exprima cît mai limpede cu putință. Dar nu ne-am îngăduit să degradăm noțiunile pentru a da celor

---

* Publicat prima oară în *Adevărul literar și artistic, 18*, nr. 884, 14 nov. 1937 ; *19*, nr. 906, 17 apr. 1938 ; nr. 907, 24 apr. 1938 ; nr. 911, 22 mai 1938 ; nr. 912, 29 mai 1938 ; nr. 913, 5 iun. 1938 ; nr. 914, 12 iun. 1938. A fost apoi cuprins în vol. *Principii de estetică* (1939).

** Deși plasată în deschiderea volumului *Principii de estetică*, care cuprinde *Curs de poezie* și *Tehnica criticii și a istoriei literare*, Prefața se referă în fapt numai la *Cursul de poezie*, alcătuit din șapte prelegeri.

grăbiți iluzia că înțeleg. Unele lucruri sînt grele nu prin cuvinte ci prin calitatea însăși a abstracțiunilor.

Intenția noastră nu a fost să dăm informații despre curentele literare (dadaism, futurism, suprarealism, ermetism), ci numai să ne folosim de ele spre clarificarea unor noțiuni de estetică poetică. Dar ne închipuim că pentru mulți aceste discuțiuni vor avea și un interes documentar. Cititorul trebuie să înțeleagă, de altfel lucrul pare limpede, că noi nu glorificăm și nici nu osîndim vreo școală literară ci numai încercăm a scoate din ele o experiență. Încheierea pentru cititor trebuie să fie aceasta : că oriunde sînt idei clare este și un adevăr și ca atare luarea în rîs superficială nu e o atitudine de intelectual. Școala a îndepărtat pe tineri de la speculațiunea estetică, ținîndu-i în formule obscure, și noi voim să facem pe acești tineri să gîndească.

Noi am intitulat la început cartea mult mai modest *(Curs de poezie)*, dar apoi considerații practice din cîmpul tipografiei au cerut titlul mai simplu de *Estetica*. Nu este însă nepotrivit. Căci vorbind în particular despre poezie, noi am răspuns la problemele fundamentale ale Esteticii (obiectul, esența artei, receptarea fenomenului artistic). Prin deducție, cititorul va putea determina atitudinea noastră în tot ce are vreo atingere cu arta. Am procedat ca Tilgher, rezolvînd de-a dreptul problemele, fără a prezenta materia enciclopedic ca d. Tudor Vianu, la a cărui *Estetica* trimitem în scopul informației și al documentării asupra felului cum esteticienii științifici înțeleg chestiunea.

I

Estetica este o disciplină, sau mai bine zis un program de preocupări, care s-a născut, inconștient sau nu, din nevoia simțită de o întinsă clasă de intelectuali de a vindeca lipsa sensibilității artistice prin judecăți așa-zise *obiective,* adică în fond străine de fenomenul substanțial al emoției. Lipsa de bucurie artistică este un caz mult mai des decît s-ar crede și foarte mulți indivizi dintre cei mai inteligenți citesc cărți pentru scopuri străine de plăcerea estetică, precum ar fi dorința de a se informa, satisfacția de a găsi în ficțiune întîmplări asemănătoare cu cele din viața lor, sau mai ales judecăți și prejudecăți

asupra vieții. Acești indivizi, incapabili de a se pronunța asupra valorii artistice a unei opere, simt o mare ușurare cînd printr-un raționament sau prin însușirea părerilor unor critici ajung la încredințarea că se află în fața unei opere valoroase. Atunci se produce o adevărată bucurie, care însă nu e bucuria estetică ci o bucurie psihologică, anume bucuria de a fi scăpat de incertitudine. Ba chiar sînt indivizi, mai rari, nu-i vorbă, care pe calea convingerii ajung să aibă și emoția estetică și să trăiască apoi foarte bine opera pe care n-o puteau simți direct.

Din această frigiditate s-a născut așadar Estetica, ca propunere de a studia *științific* opera de artă. Însă care sînt caracterele științei ? O știință ia ființă atunci cînd se descoperă un fenomen nou, sau mai corect cînd apare un nou unghi de vedere care face ca un grup de fenomene să nu-și mai explice suficient relațiile prin științele vechi.

Emoția artistică e un fapt sufletesc, deci s-ar putea cerceta la Psihologie. Însă esteticianul pretinde că există un aspect al unor emoții care le autonomizează, făcînd ca emoția estetică să depășească emoția curat psihologică. Prin urmare o știință strict nouă începe cu *definirea* fenomenului, ceea ce înseamnă că acest fenomen există nu ca un accident ci într-un grup de fenomene asemănătoare constituind o clasă.

Definiția se face prin arătarea genului proxim, adică a sferei imediat mai largi care intră ca notă în conținutul noii noțiuni, și a diferenței specifice care îndreptățește autonomia acestei discipline. O dată definit obiectul urmează să se stabilească metodele de cercetare și în sfîrșit se încearcă a se stabili între fenomene raporturi necesare, adică legi.

Se pune întrebarea : există un fenomen autonom estetic, căruia să i se aplice metode speciale de cercetare care să conducă la legi ? Operele de artă au întîi de toate un aspect fizic : cartea, tabloul, statuia sînt obiecte. Este de prisos a mai dovedi că discriminarea între lumea fizică a obiectelor și artă e necesară, întrucît oricine își dă seama că artistic nu e propriu-zis obiectul ci sentimentul pe care obiectul îl deșteaptă în noi. Va să zică rămîne lămurit că un grup de realități fizice sau procese fizice (muzica, dansul) merită să se elibereze din domeniul fizicului și să intre în acela al psihologicului, constituind acolo o clasă aparte. Dar se pune întrebarea dacă acum acest grup e îndreptățit să iasă și de aici și să-și

capete desăvîrșita autonomie. Piersica pe care o mănînc îmi produce plăcere, muntele pe care îl privesc îmi produce plăcere, poezia pe care o ascult îmi produce plăcere. De ce oare aceste plăceri ar fi atît de eterogene încît una din ele, cea stîrnită de audiția poemului, să ceară neapărat constituirea unei științe nouă? Guyau, într-adevăr, nu s-a sfiit să pună la temelia complexei emoțiuni artistice o curată senzație de vitalitate. Cei mai mulți esteticieni însă au observat, nu fără dreptate, o notă particulară emoției artistice : aceea de a fi deșteptată numai de *opere,* adică de produse ale geniului. Asta înseamnă că arta presupune o organizare specială a lumii fizice de către om. Însă aceasta e industria. Atunci ni se fac distincțiuni mai subtile. Industria este utilitară, arta e gratuită. O scurtă analiză dovedește numaidecît neîndreptățirea definițiunii. Utilitatea nu e o notă care să facă să înceteze emoțiunea artistică, de vreme ce foarte multe opere de artă au și un folos și în general artele s-au desfăcut din industrii. Biserica Trei-Ierarhi a fost ridicată în scopuri religioase, dar stîrnește emoțiuni artistice. Între util și frumos ca produse ale industriei umane nu este decît o deosebire de atitudine din partea noastră. De la unul la altul trecem prin schimbarea atitudinii de valoare. Copilul care linge o acadea în chip de cocoș trece succesiv de la plăcerea fiziologică la plăcerea artistică și e mîhnit cînd pentru satisfacerea celei dintîi, mai imperioase, a fost silit să distrugă pe cea de a doua.

Dacă rămîne deci un adevăr cîștigat că arta e o expresie a umanității, distingerea prin criteriile utilității și gratuității este șubredă. Atunci s-a încercat o autonomizare pe căi mai îndrăznețe care și-a găsit chiar la noi reprezentanți dîrji. Este foarte firesc ca o nație tînără, cu puțină experiență artistică, să încerce a avea certitudinea valorilor pe calea mijlocită a *științei.* Națiile care cultivă Estetica sînt și acelea mai lipsite de simț artistic. Germania are esteticieni, Franța are critici. Italia are și ea mai mult esteticieni, dar aceasta e o urmare a unei confuzii ieșite din excesiva experiență artistică ajunsă la sațiu. Chiar Franța începe să piardă criticii și să capete esteticieni.

Modalitatea prin care esteticienii români au încercat să autonomizeze fenomenele artistice se poate rezuma cu vorbele : *teoria capodoperei.* D-l Mihail Dragomirescu, întîi, și după el d-l Tudor Vianu, cu aparat mai erudit

dar ducînd în fond la rezultatele celui dintîi, fac din capodoperă obiectul propriu al Esteticei, care nu s-ar ocupa cu poezia lui Bolintineanu ori cu aceea a lui Alecsandri, ci cu poezia lui Eminescu, și nu cu toată poezia lui, ci numai cu aceea izbutită.

Cît e de falsă această teorie vede oricine. Capodopera nu există obiectiv, ca un lucru asupra căruia se pot emite judecăți universale, ci e o stare de spirit a unor indivizi, un sentiment particular de valoare. Fără să cădem cîtuși de puțin în relativismul care a putut duce pe d-l E. Lovinescu din alt punct de vedere la teoria mutației valorilor literare, este hotărît că ajungem la denumirea de capodoperă a unei opere numai pe calea anchetei. Ceea ce pentru unul este capodoperă pentru altul reprezintă un scandal. Ieri se deplîngeau opere care azi sînt socotite capodopere. Lipsește în cîmpul artei acel consimțămînt de percepție care face soliditatea științelor. Oricît de relativă ar fi senzația, dacă cuiva i se pare că afară e cald și altuia că e frig, avem în termometru un instrument de obiectivare și de control. Însă care este mijlocul de a afla granița între operă și capodoperă în mod obiectiv nimeni nu ne spune. Judecata estetică se întemeiază pe impresia mea, care scapă de restrîngerea particularului prin consimțirea altora, și e o pseudojudecată care se poate formula așa : sentimentul de valoare stăpînește acum conștiința mea. Putem să avem empiric sentimentul că o operă este capodoperă, dar certitudinea, adică consimțămîntul general cu care se începe orice știință, niciodată. Încît, pusă pe această bază, Estetica devine disciplina ciudată care nu-și cunoaște obiectul. Și de fapt capodopera nici nu există decît ca o denominațiune practică a entuziasmului nostru. Structural, între opera de valoare parțială și capodoperă nu e decît o deosebire de intensitate. Același proces de organizare, aceeași intenție se regăsesc și într-o parte și în alta. Ar fi curios ca *Luceafărul* lui Eminescu să formeze obiectul Esteticei, ca disciplină autonomă, iar *Epigonii* să rămînă un simplu document psihologic.

Am zis că ceea ce alcătuiește o temelie a solidității științei e metoda, și esteticianul pune mari nădejdi în probabilitatea de a descoperi niște procedee prin care să ajungem la convingeri chiar în absența impresiei. El ar dori să stabilească *normele* producerii capodoperei, să facă din Estetică o știință normativă preceptistică. E

și aci o iluzie și un joc de cuvinte. În științe obiectul e real, consimțit de toți, și metodele nu sînt decît mijloace potrivite obiectului spre a ajunge mai cu ușurință la adevărul de formulat în legi. În Estetică obiectul însuși este incert și metoda ar avea rostul să ne ajute să-l descoperim. În privința asta sînt două ipoteze care se pot gîndi : se poate găsi o metodă de a determina capodopera, ceea ce este totuna cu stabilirea mijloacelor de a produce capodopera ; și nu se poate găsi.

Dacă s-ar găsi norma capodoperei, atunci s-ar întîmpla un lucru înspăimîntător, vrednic de laboratoarele vechilor alchimiști. S-ar produce o dezvoltare de apocalips, fiindcă arta însăși ar dispărea. Cînd am ști cum se face o poezie genială, toți am deveni mari poeți și arta s-ar preface în industrie.

Dacă norma nu se poate descoperi sîntem în neputință de a determina obiectul însuși al Esteticei, cu alte cuvinte, rămînem cu știința ruinată înainte de a fi ridicat-o. Într-un chip sau altul, Estetica este o știință care nu există. De aci nu urmează numaidecît că preocupările estetice, adică acelea avînd un raport cu arta, sînt superflui. Orice observare a fenomenelor artistice în producerea lor și în efectul lor asupra conștiințelor este instructivă. Se poate alcătui un corp foarte util, empiric util, de observații psihologice, sociologice, tehnice etc. asupra artelor, dar Estetica în înțelesul de studiu obiectiv al capodoperei nu va exista niciodată. Toate străduințele esteticienilor sînt inutile speculațiuni în jurul goalei noțiuni de artă și orice estetică nu cuprinde mai mult decît întrebarea dacă putem sau nu găsi criteriul frumosului, urmată de răspunsul negativ sau de prezumțiuni insuficiente. E adevărat că esteticienii încearcă apoi să clasifice fenomenele artistice sau să studieze formele cu o oarecare pretenție de metodă naturalistică. Însă nu poți clasifica, nici studia ceea ce n-ai definit. De altfel cercetările acestea sînt reînvieri ale unor puncte de veche retorică și dacă ele sînt îndreptățite în cadrul unei arte a conducerii și explicării frumosului, ele n-au ce căuta la estetician.

De bună seamă că poezia, adică sentimentul nostru de poezie există. Asupra acestui punct nu mai e nici o îndoială. Poezia nu se poate însă defini, ci numai descrie, fiindcă ea nu e o stare universală, ci un aspect sufletesc particular cîtorva indivizi. Orice om aude și vede, afară

de puține excepții. Simțul pentru poezie este însă excepțional. De aci și varietatea definițiilor, care nici nu sînt definiții, ci sentințe. Nu vrem să dăm o listă istorică încheiată a definițiilor poeziei, vom alege însă cîteva tipuri caracteristice. Este de pildă formula metafizică sau speculativă a poeziei, în care găsim mai degrabă o concepție despre lume, o Weltanschauung, decît o observare în domeniul propriu-zis al artei. Oricine știe că, după Platon, lumea aceasta e o perdea de aparențe în care se încheagă în chip efemer și nedesăvîrșit lumea prototipilor, a ideilor eterne. Omul are două naturi, una caducă, trupul, și alta nemuritoare, sufletul, care odată a stat în apropierea esențelor. Lumea fenomenală e o copie a lumii de prototipi, arta e o copie de a doua mînă *(Republica)*. Tot după Platon însă, omul e în stare prin reminiscență să-și aducă aminte de Frumusețea esențială, absolută, la vederea unei frumuseți pămîntești care o copiază. Poetul devine un delirant, un soi de nebun inspirat de divinitate *(Ion)*.

Pentru Schopenhauer, lumea e aparența unei oarbe Voințe, care se desfășură însă tot după idei, privite ca niște eterne forme. Arta, poezia sînt smulgerea din planul unde se afirmă voința oarbă în intuirea, în contemplarea Ideilor. Ca individ, omul cunoaște numai lucruri particulare, ca poet, el se scufundă în universal.

Să lăsăm pe Schelling, a cărui estetică este tot idealistă, și să amintim pe Hegel. După Hegel, ca să vorbim în termeni mai simpli, Universul este desfășurarea lui Dumnezeu, a Absolutului. Dumnezeu ni se destăinuie istoricește, încît metafizica devine o ontologie. Cum se desfășură acest absolut, acesta e punctul original al hegelianismului. Logica, sau, cum se mai zice acum, sistematica, nu este numai un mod de a fi al vieții noastre intelectuale, ci legea însăși a desfășurării Universului. Istoria cugetă. Cum funcționează gîndirea noastră ? logic, dialectic, adică prin teză, antiteză și sinteză. O propoziție ne conduce numaidecît la negarea ei și apoi la concilierea celor două momente într-un moment superior. Antiteza monarhiei este republica, sinteza celor doi termeni ar fi monarhia constituțională. Din acest idealism istorico-dialectic rezultă pentru artă aceste două lucruri : că arta nu are un obiect deosebit de al filosofiei, obiectul ei neputînd fi decît tot ideile, dar în chip mai obscur ; și că

arta nu e decît un moment istoric al tensiunii spiritului uman către absolut.

Oricît de încîntătoare ar fi aceste concepțiuni despre artă și poezie, e lesne de înțeles că Absolutul, Prototipii, Frumusețea eternă nu lămuresc nimic.

Sînt definiții care vor să fie mai apropiate de preocupările Esteticei, cum e aceea a abatelui Brémond, care în fond este tot speculativă, dar de nuanță mistică. Poezia e o pregătire la rugăciune, e o experiență mistică nedesăvîrșită, utilă întrucît exaltă spiritul pentru adevărata devoțiune.

Se poate observa, așadar, că mai toți acești idealiști tăgăduiesc valoarea artei în sine. Sînt și poeți care dau poeziei un conținut străin, ca Horațiu de pidă, cel cu celebrul vers :

> Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci. *

S-au dat totuși și definiții mai proprii, prin observarea actului însuși de creație. Dar acestea nu sînt adevărate definiții, ci arătări de note izolate. Copiii, întrebați, să zicem : „ce este calul ?" răspund : „calul este cînd". Așa sînt pseudodefinițiile esteticienilor. Croce vede în artă o activitate teoretică specială. Viața noastră practică, adică sentimentul, devine cu ajutorul imaginii obiect de cunoaștere. Arta este doar o expresie, o descărcare, deci catharsis, a sentimentului. După Adriano Tilgher, arta nu e lipsită de un element intelectual care să deschidă ferestre spre universal. Deosebirea dintre gîndire și poezie este că poezia folosește concepte intuitive.

E un lucru de tot interesul că poeții înșiși nu știu ce este poezia și excelează în definițiile de tip extravagant. Sully Prudhomme spunea pontifical : „La poésie a pour mission de susciter et de favoriser l'aspiration au moyen d'un verbe qui fait d'elle un art". ** Altul, Clovis Hugues, zice solemn : „Le poète a une fonction sociale. Il lui appartient de glorifier le beau, mais il lui appartient aussi de servir le juste qui en est la représentation la

---

* Își atinge întru totul scopul cel ce îmbină utilul cu plăcutul. (lat.)

** Poezia are menirea de a suscita și favoriza aspirația prin mijlocirea unui verb ce face din ea o artă. (fr.)

plus élevée". * Un integralist român, d-l Ilarie Voronca, zice telegrafic : „Poetul devenit Doge. Poetul adunînd în locul semnelor neînțelese din el ori din văzduh, balega armăsarului ritmînd fanfara de bîlci cu penița făraș pentru jarul onorurilor oficiale" etc. Am ales la întîmplare cîteva pilde, cruțînd pe poeții mai cu vază.

Încheierea este că poezia nu se poate defini. [1] Însă că poezia există nimeni nu se îndoiește. Nu numai că poezia există, dar prin anchetarea spiritelor celor mai alese ale umanității putem ajunge la stabilirea unor pseudonorme. Prin analiza sentimentului de valoare al acestor spirite, constituind un grup arbitrar, lipsit de elementul masei și al contemporaneității, putem constitui un soi de Retorică în care preceptele sînt de fapt observațiuni istorice și statistice și au această notă specială că nu trebuiesc urmate, ci numai meditate. Urmează deci să aflăm nu *ce este poezia*, ci *cum este poezia*, să surprindem în studiul practic al poemelor ilustre acea mecanică prin care să ne sporim conștiința artistică. În chipul acesta sterila Estetică face loc unei Școale de poezie.

II

Am spus că înțelegem estetica poeziei ca o retorică bizuită pe experiență, care nu încearcă a defini ci arată nu ce este poezia, ci cum este poezia, căutînd a ajunge prin observațiuni istorice și statistice la un fel de precepte, care însă nu trebuiesc urmate ci numai meditate, dat fiind că creațiunea e un fenomen spontan. Vom face deci un fel de școală de poezie, utilă spre a lărgi conștiința poetului, incapabilă însă a-l determina să creeze și folositoare în același timp și criticului în măsura în care-i îndrumează sensibilitatea. Ca să scoatem cîteva precepte, false precepte bineînțeles, fără valoare propriu-zis normativă sau de o valoare care nu se poate constata decît aposteriori, vom

---

* „Poetul are o funcție socială. El e cel ce trebuie să glorifice frumosul, dar trebuie de asemenea să slujească dreptatea, care îi e reprezentarea cea mai elevată." (fr.)

1 Numai un poet estetician ca Jean Paul Richter, în a sa *Vorschule der Ästhetik*, și-a dat seama că poezia nu poate fi explicată decît prin analogii și dă și el cîteva : „Poezia e o a doua lume în cea de aici. Poezia reprezintă față de proză ceea ce Muzica este față de vorbire" etc.

analiza pe scurt cîteva programe și atitudini poetice, nu cronologic, ci după interesele demonstrațiunii noastre estetice.

Ca înțelegerea să fie mai limpede, vom enunța de la început întîia propozițiune la care va trebui să ajungem. Aceasta ar suna cam astfel : *Nu există poezie acolo unde nu este nici o organizațiune, nici o structură, într-un cuvînt nici o idee poetică.* Atunci cînd zicem *idee poetică* am putea fi înțeleși greșit. S-ar putea crede că poezia trebuie să aibă un cuprins inteligibil, noțional, ca de pildă cutare poezie de Eminescu care conține o filosofie. Nu e vorba de aceasta. Înțelesul propriu-zis al noțiunii de *idee poetică* îl vom lămuri mai tîrziu. Deocamdată vom afirma că orice poezie, întrucît există ca atare, trebuie să apară ca o structură, ca o organizațiune, în care părțile se supun întregului. Cine cunoaște psihologia mai nouă poate găsi o analogie, ba chiar și o îndreptățire în așa-zisul gestaltism sau psihologia structurală. Fără a intra în amănunte : gestaltismul constată că fiecare percepție are o structură proprie, o formă, care este mai mult decît suma părților. O melodie nu e o adițiune de sunete, ci un fapt care depășește sunetele. Cînd cînți fiece notă izolat, n-ai analizat melodia. Fenomenul muzical începe abia cu forma totalității, adică cu melodia însăși. Așa și în privința poeziei. Voim să afirmăm deocamdată că o poezie nu e un conglomerat de imagini frumoase în sine, de sunete frumoase în sine, ci e un fenomen care începe abia cu apariția unei organizațiuni, adică a unui sens general. Unde nu e sens nu e poezie. Să ne ferim însă să traducem cuvîntul *sens* cu acela de *înțeles*. Ornamentațiunea unui chilim nu are nici un înțeles, dar are un sens, o orientare, putem să zicem mai nimerit, un ritm care constituie forma, structura.

Această propoziție provizorie o putem demonstra prin analiza teoriilor unei mișcări poetice și artistice care a făcut vîlvă odată, și anume ale *Dadaismului*. Mulți văd în această mișcare un semn de demență colectivă, de morbiditate, și deplîng înrîurirea ei nefastă. Departe de a aproba cumva dadaismul, dimpotrivă îl vom dezaproba, trebuie să recunoaștem că teama unor oameni străini de problemele artei este neîntemeiată. Dadaiștii nu erau nebuni, ba unul dintre ei, André Breton, scriitor de talent, este chiar medic neurolog. A intrat bineînțeles un spirit de farsă, acea veșnică dorință a boemului de a epata pe burghez,

precum și intenția probabil de a pătrunde prin violență în istoria literaturii. Într-adevăr, profesorii se ocupă mai puțin cu explicarea marilor autori și mai mult cu ceea ce se poate clasifica : curente, manifeste. Un poet valoros riscă să nu intre într-o istorie a literaturii, în vreme ce un farsor pătrunde. Planul dadaiștilor a izbutit de vreme ce iată, noi ne ocupăm de ei. De altfel și în universitățile franceze au fost discutați și putem cita pe Émile Bouvier care s-a ocupat la Facultatea de litere din Montpellier de moderniști în genere. Trebuie să admitem însă că dadaiștii sînt niște farsori inteligenți, adesea cu multă cultură și pătrundere, care în farsele lor așa de odioase burghezilor pun măcar sub forma disocierii problemele estetice capitale. De unde și legitimitatea discuțiunii. Să nu ne rușinăm așadar de a spune cîteva cuvinte despre ei.

În februarie 1916, germanul Hugo Ball înființează la Zürich *Cabaretul Voltaire,* unde împreună cu românul Tristan Tzara, cu alsacianul Hans Arp și compatriotul Richard Huelsenbeck organizează expoziții de pictură și recitaluri de poezie și de muzică. La 8 februarie Tristan Tzara procedează la botezarea noului curent, care avea oarecari precursori în chipul următor : el vîră la întîmplare cuțitul de tăiat hîrtie într-un *Larousse* și dă de cuvîntul *Dada* care e în capul coloanei din dreapta și înseamnă „Cheval, dans le langage des enfants. *Fig.* et *fam.* C'est son dada, c'est son idée favorite.“ * Curentul fu deci numit *Dada.* Grupul publică întîi *Le Cabaret Voltaire* (iunie 1916), apoi buletinul *Dada* (cinci numere, din iulie 1917 în mai 1919) și în sfîrșit *Cannibale* (1920). Ce înseamnă propriu-zis *Dada?* Nimic. E un cuvînt luat la întîmplare. De aici se desprinde principiul că autorul renunță definitiv la orice proces de organizațiune, ba chiar la orice activitate. Un poem se face după Tristan Tzara (VII *Manifestes Dada)* așa : „Prenez un journal, prenez des ciseaux, choisissez un article, découpez-le, décupez ensuite chaque mot, mettez-les dans un sac, agitez...“ ** Prin urmare poezia devine o simplă operă a hazardului. Aceasta pare o pură mistificațiune și în orice caz nu tre-

---

* „Cal, în limbajul copiilor. Fig. și fam. E dada-ul lui, e ideea lui favorită“. (fr.)

** „Luați un ziar, luați o foarfecă, alegeți un articol, decupați-l, decupați apoi fiecare cuvînt, puneți-le într-o sacoșă, amestecați-le...“ (fr.)

buie multă demonstrațiune ca să ne dăm seama că prin atare metodă nu iese nici o operă de artă. Dadaismul e o curată negațiune. Totuși este o negațiune nu lipsită de inteligență și premeditare. Dadaiștii, vorbim de cei mai cultivați, protestează în fond împotriva ideii umflate de *artă*, de *tehnică*, împotriva rutinei clasice, a excesivei conștiințe estetice. Cîți azi nu fac unui poet o critică strict tehnică, preceptistică, observînd că un cuvînt nu este *estetic* sau o expresie nu este *artistică*? Din negațiunea bombastică a dadaismului rezultă totuși adevărul că opera își are structura ei necesară și nu e o simplă adițiune de cuvinte obiectiv frumoase. A tăia cuvinte din jurnal și a le pune în pălărie e un fel de a spune că orice cuvînt poate sluji operei de creațiune și că nu există cuvinte predestinate, artistice. A înșira cuvintele scoase din pălărie la întîmplare este a afirma că poezia e în fond rezultatul unui hazard, al unui har, nu al intenționalității. Firește, în realitate hazardul este interior, este ceea ce se numea odată inspirație, iar scoaterea din pălărie a lui Tzara reprezintă o simplă farsă demonstrativă. Dadaiștii își dau seama de atitudinea lor strict negativă, ba chiar merg pînă acolo încît recunosc trebuința de a distruge dadaismul însuși, spre a nu cădea într-o convenție nouă, convenția negației. Într-o conferință din 1922 la Weimar, Tristan Tzara declară: „Ne separăm, demisionăm. Primul care își dă demisia din mișcarea Dada sînt eu". Evident, toate aceste idei sînt exprimate teribil, ca să scandalizeze pe burghez: „Nous déchirons, vent furieux, le linge des nuages et des prières, et préparons le grand spectacle du désastre, l'incendie, la décomposition" *. „Dada știe tot, Dada scuipă tot". Nihilismul e total: „E inadmisibil ca un om să lase vreo urmă prin trecerea sa pe pămînt". Numele revistei, *Cannibale,* arată că dadaiștii vor să facă antropofagie cu cei bătrîni. Titlurile culegerilor de versuri sînt absurde, scandaloase: *Dessing de la fille née sans mère, L'athlète des pompes funèbres, Rateliers platoniques, La première aventure céleste de monsieur Antipyrine.* **

---

* „Noi sfîșiem, vînt furios, pînza norilor și rugilor, și pregătim marele spectacol al dezastrului, incendiul, descompunerea". (fr.)

** „Desene ale fiicei născute fără mamă, Atletul pompelor funebre, Proteze platonice, Prima aventură celestă a domnului Antipyrine." (fr.)

Examinînd fără prejudecăți nihilismele de mai sus, putem să scoatem următoarele încheieri : *abuzul noțiunii de „artă" împiedică spontaneitatea procesului creator ; hazardul pur fără intervenția spiritului nostru nu dă nimic ; totuși din slăbirea atenției artistice și consultarea hazardului pot să iasă uneori apropieri surprinzătoare, începuturi de structuri.* De pildă, cine n-a găsit o pietricică de aluviune ce pare scăpată din mîinile unui bijutier ? Lautréamont vorbește despre frumusețea „întîlnirii întîmplătoare pe o masă de disecție a unei mașini de cusut și a unei umbrele" și un desenator a zugrăvit această priveliște (Man Ray). Ea surprinde spiritul ca o întîmplare semnificativă, în chip firesc structurată, demonstrînd ironiile vieții. În titlul *Atletul pompelor funebre* este un umor latent al tragicului cotidian, atît de cîntat de moderniști. Un cioclu care doarme pe spate într-un dric sau o găină care ouă într-un chipiu nu sînt oare întîlniri surprinzătoare și semnificative ? Deci concluzia moderată a dadaismului, care în nici un caz nu poate fi formula întregului proces artistic, este *de a căuta uneori în pălărie structurile hazardului, spre a le continua cu spiritul.*

În fond hazardul pur nu e cu putință niciodată în chip absolut decît dacă am întrebuința mașini. În alegerea jurnalului, în tăierea cuvintelor, în scoaterea lor din sac, intră totdeauna subconștientul nostru care stabilește oarecari asociațiuni, așa cum spiritul în ședințele de spiritism răspunde ceea ce gîndim noi înșine. Dadaiștii în poemele lor n-au scos niciodată cuvintele din pălărie, ci au creat un hazard relativ, care e numai o anume arbitrarietate în asociații. Foarte adesea (și acesta e sfîrșitul școalei) dadaiștii simulează, fără să-și dea seama bine, hazardul și libertatea, sfărîmînd numai aparent ligamentele, dar făcînd în fond propoziții în regulă, exprimînd mai mult decît o structură, organizațiunea intelectuală care duce la didacticism. În practică așadar nu există dadaism. Iată niște versuri de Tristan Tzara :

La Chanson d'un dadaïste
qui avait dada au coeur
fatiguait trop son moteur
qui avait dada au coeur

l'ascenseur portait un roi
lourd fragile autonome

il coupa son grand bras droit
l'envoya au pape à rome

c'est pourquoi
l'ascenseur
n'avait plus dada au coeur

mangez du chocolat
lavez votre cerveau
dada
dada
buvez de l'eau.

*

La Chanson d'un dadaïste
qui n'était ni gai ni triste
et aimait une bicycliste
qui n'était ni gaie ni triste

mais l'époux le jour de l'an
savait tout et dans une crise
envoya au vatican
leurs deux corps en trois valises. *

Întîi e de observat că Tristan Tzara nu scoate din pălărie ci face însuși raporturi absurde în care intră prin urmare subconștientul ori conștiința însăși. Apoi versurile ne fac să rîdem. E un lucru general acesta. Foarte multe din poeziile excesiv moderniste sînt comice. De ce ? Fenomenul este explicabil și ne conduce la un pseudoprecept. *Raporturile prea noi, prea neprevăzute, care nu intră într-o structură aperceptibilă de la început, stîrnesc rîsul.* Și cum apercepția este și o chestiune de adaptare, lumea a rîs la orice noutate. De romantici s-a rîs cu hohote, de Eminescu au rîs mulți, de poeții noștri moderniști rîd deocamdată toți, fără intenția de a jigni, avînd realmente o stare de veselie. *Emoțiile grave, solemne, au nevoie de oarecare convenție și chiar banalitate, solemnitatea fiind*

---

* „Cîntecul unui dadaist / ce-avea-n suflet un dada / îi prea ostenea motorul / ce-avea-n suflet un dada / / liftul ducea un rege / greu fragil autonom / el își taie marele braț drept / și-l trimise papei de la roma / / de-asta / liftul / n-avea-n suflet un dada / / mîncați ciocolată / spălați-vă creierul / dada / dada / beți apă, / / Cîntecul unui dadaist / nici vesel nici trist / și care iubea o biciclistă / nici veselă nici tristă / / dar soțul de anul nou / află totul și-ntr-o criză / trimise la vatican / amîndouă trupurile lor în trei valize." (fr.)

il coupa son grand bras droit
l'envoya au pape à rome

c'est pourquoi
l'ascenseur
n'avait plus dada au coeur

mangez du chocolat
lavez votre cerveau
dada
dada
buvez de l'eau.

*

La Chanson d'un dadaïste
qui n'était ni gai ni triste
et aimait une bicycliste
qui n'était ni gaie ni triste

mais l'époux le jour de l'an
savait tout et dans une crise
envoya au vatican
leurs deux corps en trois valises. *

Întîi e de observat că Tristan Tzara nu scoate din pălărie ci face însuși raporturi absurde în care intră prin urmare subconștientul ori conștiința însăși. Apoi versurile ne fac să rîdem. E un lucru general acesta. Foarte multe din poeziile excesiv moderniste sînt comice. De ce? Fenomenul este explicabil și ne conduce la un pseudoprecept. *Raporturile prea noi, prea neprevăzute, care nu intră într-o structură aperceptibilă de la început, stîrnesc rîsul.* Și cum apercepția este și o chestiune de adaptare, lumea a rîs la orice noutate. De romantici s-a rîs cu hohote, de Eminescu au rîs mulți, de poeții noștri moderniști rîd deocamdată toți, fără intenția de a jigni, avînd realmente o stare de veselie. *Emoțiile grave, solemne, au nevoie de oarecare convenție și chiar banalitate, solemnitatea fiind*

---

* „Cîntecul unui dadaist / ce-avea-n suflet un dada / îi prea ostenea motorul / ce-avea-n suflet un dada / / liftul ducea un rege / greu fragil autonom / el își taie marele braț drept / și-l trimise papei de la roma / / de-asta / liftul / n-avea-n suflet un dada / / mîncați ciocolată / spălați-vă creierul / dada / dada / beți apă, / / Cîntecul unui dadaist / nici vesel nici trist / și care iubea o biciclistă / nici veselă nici tristă / / dar soțul de anul nou / află totul și-ntr-o criză / trimise la vatican / amîndouă trupurile lor în trei valize." (fr.)

o ceremonie, o repetiție de gesturi colective. Bergson spune că rigiditatea provoacă rîsul. Așa se-ntîmplă cînd rigid este individul. Cînd mecanismul e obștesc, atunci se naște momentul solemn, oficial. Acum rîde individul cu spirit critic exagerat, revoltatul. *Așadar în orice operă mare proporția dintre conformism și noutate este în favoarea celui dintîi.*

În poeziile lui Tristan Tzara este o organizațiune fragmentară întîmplătoare, redusă la asociațiuni neprevăzute. Acestea nu sînt însă lipsite de oarecare umor. Introducerea imaginiii motorului alături de noțiunea de cîntec este o parodie a mecanismului la care ajunge orice poezie. Un rege care se suie cu ascensorul, care își taie brațul drept și-l trimite papei de la Roma e o satiră a atitudinilor rigide. Gestul regelui e scandalos. „Mîncați ciocolată" e o invitare făcută burghezului la acțiunile banale, la satisfacțiile facile. „Spălați-vă creierul" este o acuzație de îmbîcsire în prejudecăți. Dadaistul care iubește o biciclistă face o încercare violentă de a sfărîma convenția sentimentală. De ce adică o biciclistă să nu inspire pasiuni tot așa de mari ca și străvechea Elena ? Ce constatăm de aci ? În fuga de orice organizație, dadaiștii fac asociațiuni scandaloase în care în loc să fie imagini sînt de fapt idei programatice. Programul iese în evidență în foarte multe din poeziile dadaiste și futuriste. De pildă românul Sașa Pană în numărul unu al revistei *unu* ne oferă această poezie-*manifest* :

cetitor, deparazitează-ți creierul
strigăt în **timpan**
avion
t.f.f-radio
televiziune
76 h.p.
marinetti
breton
vinea
tzara
ribemont-dessaignes
arghezi
brîncuș
theo van deosburg
uraaaa uraaaaaa uraaaaaaaa
arde maculatura bibliotecilor

a. et p. Chr. n.
1234567890000000000 kg.
sau îngrașă șobolanii
scribi
ațibilduri
sterilitate
amanita muscaria
eftimihalachisme
brontozauri
hùooooooooooooooo
etc.

Futurismul, apărut înainte de război în Italia din inițiativa lui F. T. Marinetti, este foarte înrudit cu dadaismul. Negația nu ajunge la nihilism și în ce privește structura poeziei, futurismul rămîne pe poziția veche a organizațiunii conștiente. E drept că-n programul lui intră și intuiția și inconștiența creatoare, dar acestea nu s-au realizat niciodată în sensul dorit mai tîrziu de suprarealiști. Înlăturîndu-se noțiunea de hazard, ne depărtăm și de foloasele asocierii neprevăzute, semnificative. Într-un fel dar futurismul este teoreticește inferior dadaismului, adică mai puțin deschizător de probleme. Negația lui se îndreaptă mai ales împotriva academismului sub raportul conținutului și al formei. Poezia italiană degenerase într-adevăr prin D'Annunzio într-o declamație convențională fără lirism și într-un formalism estetizant. D'Annunzio este cel mai tipic cultivator al atitudinii estetice în sine și al cuvîntului artistic în sine, indiferent de valoarea de creațiune. De pildă :

Ecco, e la glauca marina destasi
Fresca a' freschissimi grecali ; palpita ;
ella sente ne' l grembo
li amor' verdi de l'alighe. *

Cine știe italienește își dă seama de prețiozitatea strofei, tipărită de altfel cu o tehnică specială. Întîi se cîntă marea, care este convențional frumoasă. În locul unei impresiuni directe stă vechiul academism personificat în „grembo". Marea are sîn, poale (cuvîntul e cu totul literar), deci e o fecioară în stilul Primăverii lui Botticelli.

* „Iată, și marea vînătă se trezește / Proaspătă la suflarea recilor brize ; palpită ; / ea simte în sînu-i / iubirea verzilor alge." (it., trad. Andrei Niculescu).

Și apoi vine tot acel limbaj arhaizant ori estetizant : „grecali", „alighe", „li amor" în loc de „gli amori". În sfîrșit, marea — fecioară care simte în sîn amorul algelor — e tot ce poate fi mai artificial.

Deci futurismul a fost un antidannunzianism. El cere ruperea cu poezia veche, cu tirania artei. El vrea viață sinceră. Nu de mult Veneția era amenințată de ostilitatea futuriștilor, care apoi au devenit fasciști. În locul decorului de teatru, Italia nouă cerea arhitectura pură de fier și ciment, priveliștile de viață activă, industrială. Formal, futurismul a făcut fraza italiană mai simplă. A combătut retorica, periodul ciceronian, a început a nota repede, telegrafic, aruncînd la o parte din propoziție elementele inutile. Iată un fragment, și el telegrafic, din manifestul futurist :

„Altă viață explozivă. Italianitate paroxistică. Antimuzeu. Anticultură. Antiacademie. Antigrațios. Antisentimental. Contra orașelor moarte. Modernolatrie. Religia noutății. Originalitate. Velocitate. Inegalism. Intuiție și inconștiență creatoare. Splendoare geometrică. Estetica mașinei." etc.

Futuriștii au cîntat într-adevăr mașina, avionul, viața citadină. Marinetti e primul care a glorificat avionul în franțuzește și italienește :

Horreur de ma chambre à six cloisons comme une bière !
Horreur de la terre d'oiseau ! Terre, gluau sinistre
à mes pattes ! Besoin de m'évader !
Ivresse de monter !... Mon monoplan ! Mon monoplan ! *

În oroarea de academism, futuriștii au început să vorbească în felul negrilor și au căzut în reportaj. Marinetti reportează asupra bătăliei de la Tripoli și a războiului balcanic *(La battaglia di Tripoli, Zang-tumb-tumb)*, Ardego Soffici scrie un *Giornale di bordo* și Kobilek *Giornale di guerra*. Deci ce se întîmplă ? În dorința de a intra în imediatețea vieții, în devenirea ei, nu fără o înrîurire a lui Bergson, futuriștii nu prind decît momente izolate, ca niște imagini tăiate de film. Pseudopreceptul nostru este prin urmare acesta : *Observația în*

---

* „Oroare de încăperea mea cu șase pereți ca un sicriu ! / Oroare de pămîntul păsării ! Pămînt, clei sinistru / pentru tălpile mele ! Nevoie de-a evada ! / Beție de-a urca !... Monoplanul meu ! Monoplanul meu !" (fr.)

proză și sinceritatea în poezie nu înseamnă autenticitate disparată, ci descoperirea în elemente a unei structuri ce nu apărea spectatorului obișnuit. Un roman nu e un jurnal, o colecție de fapte, ci o suprarealitate a cărei cheie se află în spiritul autorului. Poezia nu e o serie de exclamații și de viziuni, ci o organizațiune care depășește părțile. Prea multă sinceritate în artă, prea multă viață sînt contrare spiritului creațiunii. Poezia e o liturghie, un ceremonial introdus în viață, fără să se confunde cu ea. Cine face din dans o mișcare atît de realistă încît din intenția de adevăr și expresivitate distruge mecanica, ucide dansul însuși, care nu e o imitație a realității, ci o realitate din cîmpul conduitelor umane.

Formal, din aceeași dorință de expresie imediată, futuriștii recurg la trucuri tipografice, căutînd să sugereze și prin așezarea cuvintelor, confundînd în parte poezia cu arta plastică. Ca să dea sugestia a trei trepte, Luciano Folgore scrie așa :

TRE

Gra

di

ni *

Evident că pentru un orb efectul e spulberat. Este în fond o persistență în eroarea lui D'Annunzio, care își închipuia că scriind *li* în loc de *gli* a făcut o finețe. În forma poeziei nu intră forma plastică a literelor și nici măcar sonul cuvintelor, ci numai sonul interior al noțiunilor. O poezie există pentru noi cînd o gîndim.

Futurismul n-a dat nimic de seamă în cîmpul poeziei, dar a învățat pe poeți să se exprime mai liber. Cuvîntul de ordine este *parole in libertà*. De altfel în legătură și cu simbolismul profesau versul liber, fugind de armonie, de estetisme. Spre deosebire de simbolism, care este interior, futurismul rămîne la suprafață. Poetul notează, descrie fugar, creionează fără semnificație, ca Luciano Folgore în aceste versuri din *Caffé notturni :*

Porta a vetri ; dentro lumi,
fumi,
ala di profumi.
Porta di legno ;

* „Trei trepte." (it.)

contorcimenti di voci
traverso le fessure.
Caffé notturni
insenature di luce nell'ombra,
macchie di suono
nella opacità della quiete
etc. *

Observînd numai telegrafic realitatea externă, fără a descoperi un ritual semnificativ, poezia futuristă este o proză.

III

Profanul care citește anume poezie modernă, dadaistă, suprarealistă, pură, chiar futuristă, rămîne izbit de un fapt : nu înțelege. O poezie trebuie oare înțeleasă, redusă la o schemă de idei ? Nu vorbește ea, cum se spune în școală, sentimentului ? Ba da. Dar poezia mai veche, oricît de indiferentă sub raportul conținutului noțional, are formal desfășurarea propozițiilor logice, încît oricine este încredințat c-o înțelege. Adesea profanul face o gravă eroare neconsiderînd poezie decît ceea ce e formulat în succesiuni de cuvinte inteligibile. Cititorul e mirat cînd dă de aceste versuri de I. Barbu :

La rîpa Uvedenrode
Ce multe gasteropode
Suprasexuale
Supramuzicale :

Gasteropozi !
Mult limpezi rapsozi
Moduri de ode
Ceruri eșarfă
Antene în harfă :

Uvedenrode
Peste mode și timp
Olimp !

În schimb e ușurat la citirea următoarelor strofe de G. Bacovia :

---

* „Ușă cu geamuri ; înăuntru lumini, / fum de țigară, / abur de parfumuri. / Ușă de lemn : / inflexiuni de glasuri / prin crăpături. / Cafenele nocturne, / golfuri de lumină în întuneric, / pete de sunet / în opacitatea tăcerii." (it., trad. Andrei Niculescu)

Cum sufletu-nchis
Nimic nu vrea —
Cad frunze-n amurg,
Draga mea!

Sinistră noapte
Şi-amară stea —
Curînd şi ninge,
Draga mea!

Aci totul e limpede. Frunzele cad, sufletul e închis, noaptea e sinistră şi ninge. Deci este tendinţa de a se cere poetului reprezentări imediat aperceptibile din cîmpul percepţiei exterioare şi propoziţii în care raportul dintre subiect şi predicat să se dezvăluie numaidecît. S-a ivit cuvîntul ermetism, spre a se clasifica prin el poeziile in care scapă structura percepţiei şi raportul logic. Noţiunea de ermetism nu se poate aplica cu proprietate decît unei categorii anumite de poezii urmărind programatic ocultismul. Într-adevăr, poeziile pot să nu fie înţelese din felurite cauze. Nimic mai limpede decît o poezie futuristă. De obicei ea notează repede aspecte exterioare. Confuziunea vine din viteza transcrierii, care înlătură unele elemente copulative. Dacă ne obişnuim cu metoda aceasta stenografică, ne dăm seamă că totul e limpede. Sînt poezii unde se cultivă intenţionat dificultatea. Percepţiile, raporturile sînt normale, însă gramatica este aşa de solitară, încît fără indiscreţiunea autorului nu putem participa la sensul compunerii. Acesta e un ermetism fals, o mistificaţiune. Iată nişte versuri luate la întîmplare din Ilarie Voronca (*unu,* III, 1930, nr. 32) :

Laptele ierburilor se umflă în suvenir şi-n chiot
Şi inima e spuma care-a rămas din vară,
Cu-o cupă de vijelie pînă la buzele fierului
Cu pomii rupînd şorţul albastru al amiezii.

Dar e inscripţia-n miere a ochiului de ciută
Şi prin sălile lungi ale ecoului rătăceşte o ferigă,
În vreme ce domniţa îşi scaldă cîinii, fluizi în voce
Şi pe vitralii, cerul ca un şarpe boa se răsuceşte.

Acest autor se caracterizează prin dilataţie verbală, discursivitate, sentimentalism şi metaforism. Structura poeziei lui e clară, dar totul e îngreuiat adesea fără soluţie, prin gramatica solitară. De pildă, în strofa întîi, cu

oarecare atenție, ghicim că e vorba de o rememorare descriptivă a verii cu ierburi, chiote, vijelii, pomi clătinați de vînt acoperind o parte din albăstrimea cerului. Există și un alt ermetism, veritabil, unde fondul însuși nu este inteligibil, fiindcă nu e luat din lumea inteligibilului. Poetul se cufundă sincer în vis, adică în subconștient, și scoate de acolo o viziune enigmatică în care simte un sens pe care el însuși nu-l poate explica.

Este deci un semn de grabă și de neinteligență artistică să reprobăm tot ce nu înțelegem sub cuvînt de confuzie. Sînt poeți mistificatori, adică falși poeți, dar sînt și poeți adînci. Apriori afirmăm că *o poezie nu e făcută să fie înțeleasă de toată lumea.* Ea cere o inițiere, o complicare sufletească, un sentiment al liturghiei. Să nu ne facem iluzii : pe Eminescu nu-l înțeleg decît foarte puțini inși. Cei mai mulți cred că-l gustă, acceptînd ideile lui pe care le disociază din structura poeziilor.

Înainte de a ne ocupa de aproape de poezia ermetică, să cercetăm în general poezia dificultoasă. Totdeauna poetul a avut înclinare către formula obscură, sibilinică, din care să iasă sentimentul că este inițiat într-o lume care transcende realitatea. Dante cultivă și teoretizează ocultismul :

> Mirate la dottrina che s'asconde
> Sotto il velame degli versi strani. *

Ocultismul serios se bizuie însă pe o claritate globală. Pe dată ce orice înțelegere scapă și nu se mai poate găsi nici un capăt de fir, impresia e comică. Un celebru poet burlesc florentin din secolul al XV-lea, Domenico di Giovanni zis Burchiello, de meserie bărbier, făcea în factură clasică convențională niște sonete care păreau aiurări. Citām o strofă care ne privește și pe noi :

> Un huomo da Cucina, un uom da Sacchi,
> Un gaio Lelio per Ambasciadore
> Una lanterna piena di favore
> Portavan per tributo de' Valacchi**

---

* „Țintiți către știința ce se-ascunde / Sub vălul versurilor stranii." (it., trad. Andrei Niculescu)

** „Un ins din Cucina, un altul din Sacchi, / Un vesel Lelio drept Ambasador, / O lanternă plină de favoruri / Aduceau drept tribut de la Valahi." (it., trad. Andrei Niculescu)

Cine nu-și aduce aminte de versurile lui M. Zamphirescu?

> Văzui oameni de hîrtie
> Cu mustăți de chilimbar,
> Lei de cocă pe cîmpie
> Mîncînd stridii cu muștar.

Comicul nu iese atît din absurditatea propozițiilor, cît din faptul că, deși n-au nici un sens, dar absolut nici unul, ele au totuși forma exterioară a propozițiilor normale. Așa vorbesc paranoicii. În propoziție este subiect, este predicat și raportul luat în goliciunea lui este formal corect, dar între cei doi termeni nu este nici o atingere prin sfera lor. Cuvintele la nebuni curg fără frenațiune, fără un principiu care să le dea un rost, din subconștient. Însă cum în acest subconștient n-a pierit cu totul forța de organizațiune, adesea în hazardul cuvintelor apar insule care par a avea o structurare. Cuvintele în libertate ale dementilor ne surprind și ne încîntă, fiindcă ei pot realiza raporturi neprevăzute de la care poate rezulta un sens. De la hazardul pur, exterior, al dadaiștilor, alți poeți au încercat să treacă la dicteul automatic, adică la înșirarea cuvintelor curgînd fără frenațiune, spre a prinde în hazardul interior asociațiuni inedite. Atitudinea aceasta, cu toate excesele și mistificările, are o latură estetică foarte serioasă, care trebuie să intereseze pe orice estet.

Înainte de a trece la poezia străină așa-zisă suprarealistă, trebuie să amintim că un precursor de tot interesul al dicteului automatic este un român, și anume Urmuz, de care foarte mulți nu vor fi auzit vorbindu-se. Psihiatrii consideră cu multă ironie și suficiență pe moderniști, printre care trec pe toți poeții pe care nu-i înțeleg, cu înclinarea de a-i declara pe toți dementi. Cu atît mai mult ar putea părea suspect Urmuz, care s-a sinucis. În elucubrațiile acestuia nu intră însă nici o alienațiune și totul e un joc estetic pe care îl profesează în glumă școlarii.

Urmuz, pe adevăratul nume Demetru Dem. Demetrescu-Buzău, s-a născut la 17 martie 1883 la Curtea-de-Argeș, ca fiu al medicului spitalului din acea localitate. În copilăria fragedă a fost o vreme la Paris cu părinții. A fost elev al liceului Lazăr din București, apoi a studiat Dreptul, luîndu-și licența în 1907, și fu cîțiva

ani ajutor de judecător în felurite orășele. După campania din Bulgaria e numit grefier la Înalta Curte de Casație din București. A făcut campania și în războiul cel mare, după care și-a reluat umila slujbă. La 23 noiembrie 1923, deprimat, se sinucise într-un boschet de la Șosea. Moartea lui a trecut neobservată și nici azi istoria literară nu-l înregistrează. Pentru întîia oară d-l Tudor Arghezi îi publică o bucată în *Cugetul românesc*, în 1922, spre marea emoție a autorului, care avea o înaltă conștiință artistică pentru ceea ce unui neprevenit i-ar fi prilej de rîs. Acest Urmuz, simplu grefier, era un om de rară cultură, pricepător de muzică bună și chiar compozitor, și cine citește fără prejudecăți compunerile lui poate să-i respingă direcția poetică, dar nu-i poate tăgădui finețea evidentă a spiritului. E chiar un fenomen ca într-o vreme în care poezia noastră era încă în continuarea lui Coșbuc, să apară atitudini de acestea de negație estetizantă.

Ce fel sînt compunerile lui Urmuz ? Ca să înlăturăm orice bănuială de demență, trebuie să spunem că Urmuz, om afabil, le făcea spre a-și distra frații și surorile, care firește rîdeau. În acea epocă de altfel, prin 1916, circulau printre tineri astfel de glume, ba chiar printre elevii liceului Lazăr, și e întrebarea dacă nu era oarecum în tradiția claselor atari jocuri. Iată o bucată :

„PÎLNIA ȘI STAMATE

Roman în patru părți

Un apartament bine aerisit, compus din trei încăperi principale, avînd terasă cu giamlîc și sonerie.

În față, salonul somptuos, al cărui perete din fund este ocupat de o bibliotecă de stejar masiv, totdeauna strîns înfășurată în cearceafuri ude... O masă fără picioare, la mijloc, bazată pe calcule și probabilități, suportă un vas ce conține esența eternă a «lucrului în sine», un cățel de usturoi, o statuetă ce reprezintă un popă (ardelenesc) ținînd în mînă o sintaxă și... 20 de bani bacșiș... Restul nu prezintă nici o importanță. Trebuiește însă reținut că această cameră, vecinic pătrunsă de întunerec, nu are nici uși, nici ferestre și nu comunică cu lumea dinafară decît prin ajutorul unui tub, prin care uneori iese fum și prin care se poate vedea, în timpul nopții, cele șapte emisfere ale lui Ptolomeu, iar în timpul zilei doi oameni cum coboară din maimuță și un șir finit de bame uscate, alături de Auto Kosmosul infinit și inutil...

A doua încăpere, care formează un interior turc, este decorată cu mult fast și conține tot ceea ce luxul oriental are mai rar și mai fantastic... Nenumărate covoare de preț, sute de arme vechi, încă pătate de sînge eroic, căptușesc colonadele sălii, iar imenșii ei pereți sunt, conform obiceiului oriental, sulemeniți în fiecare dimineață, alteori măsurați, între timp, cu compasul pentru a nu scădea la întîmplare" etc.

Este, firește, o simplă bufonerie, dar cu spirit. Divagația morbidă a spiritului este exclusă. Ceea ce ne face să rîdem este tocmai luciditatea autorului. Forma gîndirii pare normală, desfășurarea logică, însă ori de cîte ori așteptăm să se stabilească un raport banal, autorul îl evită. Conștiința este deci trădată chiar prin absurdități. În fond avem de-a face cu o parodie a prozei comune. Titlul *Pîlnia și Stamate* amintește convenția titlurilor clasice *Paul și Virginia, La femme et le pantin* *. Bucata începe ca orice roman, cu descrierea locului. Ori de cîte ori e pe cale a se stabili o relație comună, Urmuz o strică printr-o relație absurdă și totuși posibilă în alt plan de gîndire. De pildă, masa e „bazată" (pînă aci totul e corect), însă pe calcule și probabilități. Unele vase conțin esență, bunăoară de flori, esența poate fi însă eternă, adică lucrul în sine. Urmuz stabilește deci între subiect și predicat un raport care pare bun în momentul cînd se face legătura cu predicatul și apare deodată greșit, întrucît unul din cuvintele care formează predicatul este ambiguu. El face deci niște calambururi de esență sofistică, dînd unui cuvînt două conținuturi deosebite. Doi oameni coboară. Asta e foarte cuminte, căci ne gîndim la coborîrea mecanică pe scări. Doi oameni coboară însă din maimuță. Propoziția este și acum posibilă, dar sărită pe alt ax, fiindcă „coborîre" înseamnă acum descendență. Acest procedeu sofistic produce rîsul. În Orient femeile se sulemenesc. Deci ideea că pereții sînt sulemeniți în fiecare dimineață este introdusă în conștiința noastră, cu toată absurditatea, printr-o abilitate formală, prin presupunerea că vom confunda o clipă sfera mai restrînsă a noțiunii femeie orientală cu aceea însăși de Orient. Cu compasul măsurăm pereții. Ceea ce măsurăm poate să scadă. Relațiunea în întregul ei este absurdă și totdeodată cu aparență de corectitudine : „cu compasul

---

* „Femeia și paiața" (fr.).

pentru a nu scădea la întîmplare". Sofismul este învederat.

Bufoneria cea mai izbutită este *Ismail și Turnavitu*. Aici autorul are aerul a face portretul a două personaje. Mișcarea portretistă e cea academică, însă cuprinsul e absurd. În decursul descripției se face mereu confuzie între ființe, vegetale și lucruri. Bucata este totdeodată o vagă parodie a obișnuințelor burgheze :

„Ismail este compus din ochi, favoriți și rochie și se găsește astăzi cu foarte mare greutate.

Înainte vreme creștea și în Grădina Botanică, iar mai tîrziu, grație progresului științei moderne, s-a reușit să se fabrice unul pe cale chimică, prin syntheză.

Ismail nu umblă niciodată singur. Poate fi găsit însă pe la ora 5 jum. dimineață, rătăcind în zigzag pe strada Arionoaiei, însoțit fiind de un viezure de care se află strîns legat cu odgon de vapor și pe care în timpul nopții îl mănîncă crud și viu, după ce mai întîi i-a rupt urechile și a stors pe el puțină lămîie... Alți viezuri mai cultivă Ismail în o pepinieră situată în fundul unei gropi din Dobrogea, unde îi întreține pînă ce au împlinit vîrsta de 16 ani și au căpătat forme mai pline, cînd, la adăpost de orice răspundere penală, îi necinstește rînd pe rînd și fără pic de mustrare de cuget.

Cea mai mare parte din an, Ismail nu știe unde locuiește. Se crede că stă conservat într-un borcan situat în podul locuinței iubitului său tată, un bătrîn simpatic cu nasul tras la presă și împrejmuit cu un mic gard de nuiele. Acesta, din prea multă dragoste părintească, se zice că îl ține astfel sechestrat pentru a-l feri de pișcăturile albinelor și de corupția moravurilor electorale. Totuși Ismail reușește să scape de acolo cîte trei luni pe an, în timpul iernii, cînd cea mai mare plăcere a lui este să se îmbrace cu o rochie de gală făcută din stofă de macat de pat cu flori mari cărămizii și apoi să se agațe de grinzi pe la diferite binale, în ziua cînd se serbează tencuitul, cu scopul unic de a fi oferit de proprietar ca recompensă și împărțit la lucrători"... etc.

În această absurditate este remarcabilă demnitatea stilistică, liniștea de mare prozator clasic din care, prin contrast firește, iese și comicul.

Lui Urmuz îi datorăm și o fabulă, adică o parodie a fabulei. Totul de la început pînă la sfîrșit e absurd, dar se desfășoară după regulile genului. E un titlu arbitrar, un

text cu dialog și o morală ce n-are nici un sens și nici o legătura cu textul. Fabula aceasta a fost imitată de mulți din plăcerea de a alcătui o fabulă pură, fără afabulație, deși cu forma ei. Esteticește, asta este interesant : va să zică în poezie forma însăși a unei activități sufletești fără conținutul ei poate interesa. A avea aerul că povestești fără să povestești nimic poate duce la un epic pur. Un poet francez a încercat asta. Deocamdată iată fabula :

CRONICARI
(Fabulă)

Cică niște cronicari
Duceau lipsă de șalvari
Și-au rugat pe Rapaport
Să le dea un pașaport.
Rapaport cel drăgălaș
Juca un carambolaș,
Neștiind că-Aristotel
Nu văzuse ostropel.
„Galileu ! O, Galileu ! —
Strigă el atunci mereu —
Nu mai trage de urechi
Ale tale ghete vechi."
Galileu scoate-o sinteză
Din redingota franceză,
Și exclamă : „Sarafoff,
Servește-te de cartof !"
Morala
Pelicanul sau babița.

Urmuz are jovialitate, așa cum avea Alfred Jarry în Franța. Totuși aceste compuneri nu pot depăși limitele unor farse. A nu lăsa să intre nici o organizațiune înseamnă să stai cu mintea trează, fiindcă subconștientul nostru structurează de la sine. Urmuz cade singur într-o convenție, de altfel voită, de a se menține în absurd, și unde e convenție nu e loc pentru creațiune. *Așadar absurditatea pură, chiar pusă la cale conștient și mai ales atunci, nu duce decît la mici efecte comice.*

Un tînăr modernist Moldov a încercat la noi să imite pe Urmuz, dar aceste imitații sînt silnice, fără spirit, sînt poradii de parodii (*unu,* aprilie 1928) :

„Șmaie este un tip compus din : ochelari, boccea, calendar și trapez de lemn cu om săritor.

În toate anotimpurile poartă aceleași haine, aceeași pălărie de turist, nedespărțindu-se de ele niciodată" etc.

Ca să nu ne închipuim că Urmuz este un caz unic românesc, n-avem decît să amintim celebra *Hareng saur*, adică *Scrumbia* de Charles Cros. E o absurditate voită în scopul de a scandaliza, în care însă e un moment interesant, și anume gratuitatea unui gest. Eroul spînzură o scrumbie pe un zid. Dacă în proză acțiunile trebuie să fie motivate, în poezie gratuitatea poate duce la un epic pur, surprinzător ca o enigmă :

LE HARENG SAUR

Il était un grand mur blanc —
nu, nu, nu,
Contre le mur une échelle —
haute, haute, haute,
Et, par terre, un hareng saur —
sec, sec, sec.

Il vient, tenant dans ses mains —
sales, sales, sales,
Un marteau lourd, un grand clou —
pointu, pointu, pointu,
Un peloton de ficelle —
gros, gros, gros.

Alors il monte à l'échelle —
haute, haute, haute,
Et plante le clou pointu, —
toc, toc, toc,
Tout en haut du grand mur blanc —
nu, nu, nu.

Il laisse aller le marteau —
qui tombe, qui tombe, qui tombe.
Attache au clou la ficelle —
longue, longue, longue,
Et, au bout, le hareng saur —
sec, sec, sec.

Il redescend de l'échelle —
haute, haute, haute,
L'emporte avec le marteau —
lourd, lourd, lourd,
Et puis, il s'en va ailleurs —
loin, loin, loin.

Et, depuis, le hareng saur, —
sec, sec, sec,
Au bout de cette ficelle —
longue, longue, longue,
Très lentement se balance —
toujours, toujours, toujours.

J'ai composé cette histoire —
simple, simple, simple,
Pour mettre en fureur les gens —
graves, graves, graves.
Et amuser les enfants —
petits, petits, petits. *

IV

Studiind cauzele care fac poezia dificilă, am amintit de dicteul automatic, adică de abolirea voluntară a frenațiunii în vorbire în scopul de a prinde în hazardul interior asociațiuni inedite. Urmuz, din ale cărui inteligente bufonerii am citat cîteva fragmente, nu este totuși un automatic, ci un stimulator de automatism. Căci am spus că un om, chiar în stare delirantă, nu poate înlătura cu totul structurile logice pe care de la sine le oferă subconștientul. Urmuz, dimpotrivă, de cîte ori este pe punctul de a cădea într-o asociațiune normală, fuge de ea cu bunăștiință, dovedindu-și permanenta luciditate. De unde și

---

* *Scrumbia afumată :* „Era un zid mare și alb — gol, gol, gol, / De zid o scară rezemată — înaltă, înaltă, înaltă, / Și pe pămînt o scrumbie afumată — uscată, uscată, uscată. // El sosi ținînd în mîinile sale — murdare, murdare, murdare, / Un ciocan greu, un cui mare — ascuțit, ascuțit, ascuțit, / Un ghem de sfoară — gros, gros, gros. // Atunci el se urcă pe scara — înaltă, înaltă, înaltă, / Și bătu cuiul ascuțit — toc ,toc, toc, / Acolo sus în zidul mare, alb și — gol, gol, gol. // Lăsă să-i scape jos ciocanul — care căzu, căzu, căzu, / Legă de cui un cap al sforii — lungi, lungi, lungi, / Și la celălalt, scrumbia afumată — uscată, uscată, uscată. // Coborî scara — înaltă, înaltă, înaltă, / Și-o duse o dată cu ciocanul — greu, greu, greu, / Apoi porni într-aiurea — departe, departe, departe. // Și de atunci scrumbia afumată — uscată, uscată, uscată, / La capătul acelei sfori — lungi, lungi, lungi, / Se leagănă încetișor — întruna, întruna, întruna. // Am inventat povestea asta — simplă, simplă, simplă, / Ca să înnebunesc pe oamenii — gravi, gravi, gravi, / Și să-i amuz pe copiii — mici, mici, mici." (fr., trad. Const. Abăluță)

comicul. Fugind de mecanica asociațiunii conștiente, Urmuz cade în mecanica fugii de orice asociație și acest mecanism provoacă rîsul.

Adevăratul dicteu automatic a fost definit și profesat de suprarealiști și îndeosebi de teoreticianul lor André Breton. Cum acesta este medic de boli mintale, am putea să bănuim că e vorba de o contagiune simpatetică nu rară în astfel de cazuri, că anume Breton, încîntat de vorbirea fără frenațiune, plină de surprize, a paranoicilor, ar dori s-o imite. Totuși, fapt dezamăgitor, foarte rar dementii vorbesc în așa chip încît să nu fie înțeleși deloc, cum e cazul cu poeții suprarealiști. Compoziția lor e mai degrabă plată. Iată o poezie intitulată *Pămîntul* de un schizofrenic, citată în *Cursul de psihiatrie* din anul 1923—1924 al răposatului prof. dr. Obreja :

> Vremea e o carte
> Dumnezeu a fost zețar
> Iar în carte e pămîntul
> I-o eroare de tipar.

La temelia suprarealismului stau unele orientări ale gîndirii contimporane. În primul rînd este freudismul, pe față exaltat, care, precum se știe, pune un accent deosebit pe inconștient. În al doilea rînd este fără îndoială filosofia lui Bergson. Aceasta e dominată de noțiunea de devenire. Eul nostru absolut este un rîu perpetuu, curgînd în pură indeterminațiune. În genere realitatea este inaccesibilă gîndirii, dar poate fi trăită. Ceea ce socotim noi drept realitate nu e decît o realitate relativă, o operațiune practică de oprire a realității în devenire în cîteva relațiuni și simboluri convenționale. Prin urmare activitatea teoretică este principial prozaică, opusă vieții. A trăi integral gîndirea înseamnă a o elibera de obișnuința superficială de a vîrî totul în categorii. Este limpede așadar că atît freudismul cît și bergsonismul au pregătit teoreticește terenul suprarealismului, al dicteului automatic, care este o propunere de a fugi de orice schemă logică, de a se cufunda în ininteligibil, acolo unde se poate surprinde gîndirea în mișcare, trăind. Acolo în rîul inform al gîndirii este realitatea cea adevărată, nealterată de convenția practică a logicei, e *suprarealitatea*. Însă forma cea mai simplă prin care putem să ne eliberăm de gîndirea logică este visul.

„Din clipa — zice Breton — cînd [visul] va fi supus unui examen metodic, cînd prin mijloace anumite vom ajunge să ne dăm seama de vis în integritatea lui (și asta presupune o disciplină a memoriei de mai multe generații ; să începem chiar de acum a înregistra faptele mai bătătoare la ochi), din clipa așadar cînd curba sa se va desfășura cu o regularitate și o amploare fără precedent, putem spera că misterele care nu sînt mistere vor face loc marelui Mister. Cred în topirea viitoare a acestor două stări, în aparență așa de contradictorii, a visului și a realității, într-un soi de realitate *absolută*, de *suprarealitate*, dacă se poate spune astfel."

Așa vorbește Breton și foarte ușor se poate observa că suprarealitatea lui este un corespunzător al trăirii realității absolute bergsoniene. Cum această suprarealitate se confundă însă cu visul, putem adăuga că Breton profesează *onirismul*. Iată acum, spre mai multă claritate, cum definește Breton însuși suprarealismul în vederea unui articol de enciclopedie, asta în *Manifeste du surréalisme* (1924) :

„*Suprarealism*, n.m. Automatism psihic pur prin care ne propunem să exprimăm, fie verbal, fie scris, fie prin orice alte mijloace, funcționarea reală a gîndirii. Dicteu al gîndirii, cu absența oricărui control exercitat de rațiune, în afară de orice preocupare estetică sau morală. *Encicl. Filos.* Suprarealismul se bizuie pe credința în realitatea superioară a unor forme de asociațiuni neglijate pînă acum, în atotputernicia visului, în jocul dezinteresat al gîndirii. El tinde să ruineze definitiv toate celelalte mecanisme psihice și să se substituie lor spre rezolvarea problemelor principale ale vieții. Au făcut act de suprarealism absolut d-nii Aragon, Baron, Biffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac."

E întrebarea cum va proceda poetul ca să se cufunde în automatismul psihic pur, fugind de orice constrîngere schematică a rațiunii, de vreme ce am constatat că nici măcar demenții nu sînt în stare să fugă de structurile logice ? Problema pare de la început disperată. Ori ne lăsăm în voia pretinsului automatism și înregistrăm ceea ce ne trece prin minte și atunci fără să vrem sîntem tiranizați de mecanismul logic care a pătruns și în inconștient, ori în sfîrșit extirpăm cu bună știință, ca Urmuz,

orice structură incipientă, dar atunci nu mai avem de-a face cu nici un automatism, ci cu o convenție care duce la efecte comice. În sfîrșit, să dăm iarăși cuvîntul lui Breton, care ne dă următoarele instrucțiuni :

„Puneți să vă aducă ce trebuie pentru scris, după ce v-ați așezat într-un loc cît mai favorabil concentrării spiritului asupra lui însuși. Așezați-vă în starea cea mai pasivă sau mai receptivă cu putință. Faceți abstracție de geniul vostru, de talentele voastre, de talentele tuturor celorlalți. Socotiți că literatura este unul din cele mai triste drumuri, dintre acelea care duc la orice. Scrieți repede fără subiect preconceput, destul de repede ca să nu puteți reține și ca să nu fiți ispitiți să vă recitiți. Prima frază va veni singură, atît e de adevărat că în fiece clipă există o frază străină gîndirii noastre conștiente care nu cere decît să se exteriorizeze. Este destul de greu să ne pronunțăm asupra cazului frazei ce va urma ; ea participă fără îndoială și la activitatea noastră conștientă și la cealaltă, dacă se admite că faptul de a fi scris prima frază cere un minimum de percepție. De altfel lucrul acesta nu trebuie să vă intereseze ; în asta constă mai cu seamă interesul jocului suprarealist... Continuați cît poftiți. Încredințați-vă caracterului inepuizabil al murmurului. Dacă tăcerea amenință să se stabilească dintr-o greșeală, ca să zicem așa de neatenție, rupeți-o fără ezitare cu un rînd prea clar. După cuvîntul a cărui origină vi se pare suspectă, puneți o literă oarecare, litera *l* de pildă, mereu litera *l*, și restabiliți arbitrarietatea, impunînd această inițială cuvîntului ce va urma."

Prin urmare Breton ne schițează o metodă de a visa și de a înregistra visul. Ceea ce ne izbește aici însă, și lucrul nu e lipsit de un anume umor, este efortul conștient de a surprinde inconștientul. Ce înseamnă oare „așezați-vă în starea cea mai pasivă" dacă nu o încordare a atenției care face să se risipească orice spontaneitate ? Este cunoscut dialogul umoristic dintre doi inși care dorm în aceeași cameră :

— Tu dormi ?

— Da !

Prin chiar faptul de a răspunde afirmativ, pretinsul adormit neagă faptul dormirii. Tot așa suprarealistul, prin chiar propunerea de a scăpa de conștiință, se așază în punctul ei cel mai acut. Dar în sfîrșit, înainte de a da un verdict, să aruncăm ochii asupra unor rînduri suprarea-

liste. Ceea ce înspăimîntă pe cititorul profan și-l aiurește e imposibilitatea de a înțelege ceva, fiindcă am văzut că tendința comună este de a reduce poezia la scheme logice, lucru de altfel eronat sau măcar exagerat. Ca să înțelegem sau mai bine zis să ne așezăm la justa poziție receptivă față de această poezie, trebuie să renunțăm la orice sforțare de a înțelege. De la titlu și pînă la ultimul punct nimic n-are nici un înțeles. Sînt cuvinte fără sens dictate, zic poeții, de conștiința dinlăuntru, și interesante întrucît alcătuiesc un desen neprevăzut :

„Ma tombe, après la fermeture du cimetière, prend la forme d'une barque tenant bien la mer. Il n'y a personne dans cette barque si ce n'est par instant, à travers les jalousies de la nuit, une femme aux bras levés, sorte de figure de proue à mon rêve qui tient le ciel. Ailleurs, dans une cour de ferme probablement, une femme jongle avec plusieurs boules de bleu de lessive, qui brûlent en l'air comme des ongles. Les ancres des sourcils des femmes, voilà où vous voulez en venir. Je jour n'a été, qu'une longue fête sur la mer. Que la grange monte ou descende, c'est l'affaire d'un saut dans la campagne. A la rigueur s'il pleut, l'attente sera supportable dans cette maison sans toit vers laquelle nous nous dirigeons et qui est faite d'oiseaux multiformes et de grains ailés. La palissade qui l'entoure, loin de me distraire de ma rêverie, joint mal du côté de la mer, du côté du spectacle sentimental, la mer qui s'éloigne come deux soeur de charité.

Ceci est l'histoire de la seconde soeur, de la boule bleue et d'un comparse qui apparaîtra toujours assez tôt. Sur la barque molle du cimetière s'ouvrent lentement des fleurs, des étoiles. Une voix dit : «Etes-vous prêts ?» et la barque s' élève sans bruit. Elle glisse à faible hauteur au-dessus des terres labourées, dont la chanson ne vous importe plus, mais qui est très ancienne et s'enroule autour des châteaux-forts“ *.

---

* Mormîntul meu, după ce se-nchide cimitirul, prinde forma unei bărci navigînd în larg. Nu e nimeni în barcă decît, preț de-o clipă, de-a curmezișul geloziilor nocturne, o femeie cu brațe ridicate un soi de figură de la proră, visul meu, ce susține cerul. Altundeva, într-o curte de fermă, pesemne, o femeie jonglează cu cîteva bășici de albăstreală spumoasă care ard în aer ca unghiile. Ancorele sprîncenelor femeilor, iată la ce v-ar plăcea să ajungeți. Ziua n-a fost decît o îndelungată sărbătoare pe mare. Dacă șura urcă sau coboară, e pentru că mă visez la țară, ca pe valuri. La nevoie, dacă plouă, așteptarea va

O observație e de făcut. Între bufoneriile lucide ale lui Urmuz și compunerile dictate ale suprarealiștilor este această deosebire că cele din urmă ne fac să rîdem mai puțin sau chiar deloc, putînd chiar să ne dea scurte impresii de sublim. Explicația este ușoară. La Urmuz automatismul este simulat și atenția îndreptată mereu asupra unui raport nou, grotesc și caricatural. Compunerile lui Urmuz sînt în fond satirice. Suprarealiștii sînt însă sincer lirici și din cînd în cînd cad peste asociațiuni care sînt adevărate imagini. Principial, plutirea aceasta în vis nu numai nu contrazice poezia ci o condiționează. Caracteristic visului este mersul fluidic, care distruge conturul obișnuit al lumii fenomenale. Breton visează, fie și deștept, că se află în cimitir. Sicriul poate numaidecît lua forma bărcii. Zborul, plutirea sînt mișcări tipice în vis și mediul acvatic e acolo dintre cele mai obișnuite. Deci barca plutește pe mare și apoi marea se confundă cu cerul și visătorul zboară în jurul turnurilor unui castel. Că un personaj apare și dispare fără motivare e un lucru foarte firesc în visare. Ca o casă să fie făcută deodată din flori este iarăși normal acolo. De altfel confuzia aceasta dintre eu și non-eu este tipică visului, dovadă că realitatea este o funcție a conștiinței. E foarte normal ca un individ să ne spună așa : „Am visat că mergeam pe o apă și cineva, parcă o femeie, mă striga mereu ; apoi femeia pare că era o pasăre, dar lucru curios, pasărea eram eu". Evident, cînd astfel de vise duc confuzia eului pînă la dedublare și se repetă, putem să bănuim o stare maladivă gravă, dar în mod obișnuit confuzia între eu și non-eu este legea însăși a visului. Deci ca transcriere a visului, fragmentul lui Breton ar trebui să ne impresioneze. Și totuși ne lasă reci și uneori ne face să rîdem. Nu este greu să găsim explicația. Răceala vine din lipsa de sens, de sens, nu de

---

fi mai suportabilă în această casă fără acoperiș spre care ne îndreptăm și care e alcătuită din păsări multiforme și grăunțe înaripate. Zidul ce o înconjoară, departe de a mă smulge din visare, abia se învecinează cu marea, cu spectacolul sentimental, marea care se îndepărtează precum două surori de caritate.

Aici e povestea celei de-a doua surori, a bășicii albastre și a unui figurant ce va apărea mereu prea devreme. Pe barca fragilă a cimitirului se deschid încet flori, stele. O voce rostește : „Sînteți gata ?" și barca se înalță fără zgomot. Alunecă vlăguită deasupra cîmpurilor arate, de al căror cîntec nu vă mai pasă, dar care e foarte vechi și se încolăcește în jurul fortărețelor." (fr.)

înțelegere. Visele noastre, oricît de confuze, alcătuiesc niște complexe, cum spune Freud, fie că-i admitem metoda psihanalitică, fie că nu. Totul în vis, deși ininteligibil, adică nereductibil la scheme logice, se orientează, se sensează în jurul unei emoții fundamentale. De pildă, multe vise au ca nucleu spaima. Cineva, o entitate proteică ne urmărește și noi alergăm și nu putem din cauza amorțelii picioarelor. Un noroi greu ni le încurcă. Uneori cerul parcă pică pe noi. Bineînțeles, cînd ne-am culcat obosiți. Toate imaginile onirice sînt coerente, și acolo în vis ele nu ni se par absurde după legea însăși a visului. Ele au limbajul lor propriu, ele spun ceva, ce nu se poate exprima în limba discursului. Dovada că totul este strîns în jurul unei emoții fundamentale este că ne deșteptăm sub impresia puternică a visului, cu sentimentul încă de teroare, dacă visul a fost terorist. Această emoție centrală formează sensul visului. Ei bine, ceea ce lipsește în fragmentul oniric al lui Breton este tocmai nucleul emoțional. Visul lui nu e credibil, nu e coerent în ordinea interioară. Dante, deși n-avea nici o idee de suprarealism, a intuit mai bine poezia suprarealității onirice. În *Vita nuova* el visează un vis care are o nuanță apocaliptică [1].

---

[1] „Io dico che ne lo nono giorno, sentendo me dolere quasi intollerabilmente, a me giunse uno pensero, lo quale era de la mia donna. E quando èi pensato alquanto di lei, ed io ritornai pensando a la mia debilitata vita ; e veggendo come leggera era lo suo durare, ancora che sana fosse, si cominciai a piangere frame stesso di tanta miseria. Onde, sospirando forte, dicea fra me medesimo : «Di necessitade convene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia». E però mi giunse uno si forte smarrimento, che chiusi li occhi e cominciai a travagliare si comefarnetica persona ed a imaginare in questo modo ; che ne lo incominciamento de lo errare che fece la mia fantasia, apparvero a me certi visi di donne scapigliate, che mi diceano : «Tu pur morrai». E poi, dopo queste donne, m'apparvero certi visi diversi e orribili a vedere, li quali mi diceano : «Tu se' morto» Cosi cominciando ad errare la mia fantasia, venni a quello ch'io non sapea ove io mi fosse ; e vedere mi parea donne andare sçapigliate piangendo per via, maravigliosamente triste ; e pareami vedere lo sole oscurare, si chele stelle si mostravano di colore ch'elle mi faceano giudicare che piangessero ; e pareami che li uccelli volando per l'aria cadessero morti, e che fossero grandissimi terremuoti" etc. *

* „Iar într-a noua zi, copleșindu-mă durerea foarte, îmi veni în minte un gînd, și acesta era despre doamna mea. Și cînd am visat puțin la ea și m-am gîndit la amara mea viață, atît de firavă, deși sănătoasă, începui să plîng în sine-mi de atîta mi-

Cerul se întunecă, păsările cad moarte din aer, apele se fac de sînge, femei necunoscute merg despletite. Priveliștea e absurdă dar plină de sens. I se prevestește moartea Madonnei sale, Beatrice, și i se face și lui o prevestire bizuită pe principiul necesității : „Tu pur morrai". Cînd Dante se deșteaptă rămîne tulburat, căci datele visului se pot introduce și în complexul vieții lucide. Dante visase într-adevăr visul lui, nu-l făcuse după metoda lui Breton, de unde putem scoate pseudopreceptul că cea mai bună metodă de a surprinde viața eului lăuntric, visul, este de a ne memora vise adevărate și de a le dezvolta apoi artistic în temeiul emoției fundamentale. *Fără emoție nu poate exista poezie onirică.*

Am observat că lectura fragmentului lui Breton și de altfel a oricărui altuia produce și oarecare veselie, e drept nu așa de intensă ca aceea rezultată din citirea lui Urmuz. De unde vine aceasta ? De unde vine și la Urmuz. Din luciditate.

La Urmuz luciditatea e intenționată, la Breton ea e fără voie. Nebunia e greu de simulat. Falșii nebuni sînt numaidecît descoperiți. Putem spune că ei n-au haz. E suficient un exemplu ca să vedem cum poetul e trădat de rațiune. La un moment dat el a zis : „...așteptarea va fi suportabilă în această casă fără acoperiș înspre care ne îndreptăm și care e făcută din păsări multiforme și din boabe întraripate". În loc să avem relațiuni onirice veritabile, avem construcțiuni artificiale. Casa cuprinde ca notă principală în noțiunea ei acoperișul. Deci poetul o evită, zicînd casă... fără acoperiș. În mod normal, oniric, dacă ceva asemănător s-ar înfățișa, noi nu i-am zice casă, ci poate i-am da un nume propriu, crezînd că avem de-a face cu o ființă. Disociația făcută de Breton e un semn

---

zerie. Și, suspinînd foarte, îmi ziceam mie însumi : «Va trebui odată ca preadelicata Beatrice să moară». Atunci simții o atît de mare tulburare, încît închisei ochii și începui să am vedenii ca omul în delir. Iar la începutul rătăcirii mele, îmi apărură niște chipuri de femei despletite care-mi ziceau : „Și tu vei muri". Iar apoi, după aceste femei, îmi răsăriră dinainte niște chipuri ciudate și groaznice la vedere, care îmi ziceau : «Tu ești mort». Și astfel începînd să-mi rătăcească fantazia, ajunsei să nu mai știu unde mă aflu ; și îmi părea că văd femei despletite mergînd pe drum, nespus de triste ; și îmi părea că soarele se întunecase, iar stelele păliseră ca plînse ; și îmi părea că păsările zburînd prin aer cădeau moarte, iar glia era frămîntată de cutremure cumplite." (it., trad. Andrei Niculescu)

de atenție. Păsările mănîncă grăunțe. Deci Breton face casa din păsări și grăunțe, printr-o asociație mai degrabă lucidă. Și acum culmea lucidității. Păsările au aripi și boabele sînt inerte. Ei bine, Breton distruge acest raport normal și face păsările inerte, dînd boabelor aripi. Din acest amestec al conștiinței, al unei conștiințe poate inconștiente, dar de structură logică, se naște impresia bufoneriei.

Idolul suprarealiștilor este Isidore Ducasse, pretins conte de Lautréamont, mort foarte tînăr în 1870. Ale sale *Chants de Maldoror* sînt după unii semn de demență, după alții poezia „avec un grand P". Nu se poate tăgădui notațiilor sale automatice un anume sens al fantasticului, al viziunii :

„Deux piliers, qu'il n'était pas difficile et encore-moins possible de prendre pour des baobabs, s'apercevaient dans la vallée, plus grands que deux épingles. En effet, c'étaient deux tours énormes. Et, quoique deux baobabs, au premier coup d'oeil ne ressemblent pas à deux épingles, ni même à deux tours, cependant, en employant habilement les ficelles de la prudence, on peut affirmer, sans crainte d'avoir tort (car, si cette affirmation était accompagnée d'une seule parcelle de crainte, ce ne serait plus une affirmation ; quoiqu'un même nom exprime ces deux phénomènes de l'âme qui représentent des caractères assez tranchés pour ne pas être confondus légèrement), qu'un baobab ne diffère pas tellement d'un pillier, que la comparaison soit défendue entre ces formes architecturales"... etc. *

Și Lautréamont ne face să rîdem uneori și e foarte probabil că intenția lui, ca și a lui Urmuz, ca și a lui Charles Cros, este de a indigna pe burghez. Mai mult

---

* Cîntecele lui Maldoror : „Doi stîlpi, ce nu era greu și încă mai puțin cu neputință să fie luați drept baobabi, se zăreau în vale, ceva mai mari ca două bolduri. Într-adevăr, erau două turnuri uriașe. Și, cu toate că doi baobabi, la prima vedere, nu seamănă cu două bolduri, nici chiar cu două turnuri, totuși, folosind cu îndemînare sforile prudenței, se poate afirma, fără teamă de a greși (căci, dacă această afirmație ar fi însoțită de un singur grăunte de teamă, ea n-ar mai fi o afirmație ; cu toate că un același nume arată două fenomene ale sufletului care înfățișează caractere destul de osebite spre a nu fi amestecate cu ușurință) că un baobab nu se deosebește chiar atît de un stîlp, încît compararea să fie oprită între aceste forme arhitectonice..." (fr., trad. Tașcu Gheorghiu)

decît spontaneitatea onirică lucrează aci conștiința disociatoare. Toată vorbăria aceasta discursivă pentru lucruri de nimic este un procedeu tipic pentru obținerea comicului și Molière îl folosește statornic.

Cine urmărește pe suprarealiști constată următoarele lucruri. Din această experiență ies unele sugestii, aceea de pildă că e bine să ne scăpăm din cînd în cînd de tirania inteligibilului. În practică însă nici un poet mare n-a ieșit din această școală și în fond nici o poezie valabilă, și, ca și în cazul dadaiștilor, toți mai devreme sau mai tîrziu s-au lăsat de suprarealism. Evident, în materie de artă nu apelăm la sufragiul universal. Prin faptul că mulțimea respinge un anume fel de poezie nu înseamnă că aceea nu este valoroasă. Însă cînd elita unei epoci compusă din cîteva zeci de spirite primitoare și în cele din urmă propunătorii înșiși renunță, e un semn că direcția e greșită. Unde lipsește orice fel de consimțire, oricît de restrînsă dar continuă, putem fi siguri că nu e poezie. Iar concluzia ultimă este că *arbitrarul sistematic obosește spiritul și că poezia cere un sens.*

Deși despre poezia pură s-au vărsat valuri de cerneală, totuși noi nu vom spune decît puține cuvinte deocamdată, deoarece mai tot ce se discută nu aparține domeniului strict al poeziei pure. Noțiunea de poezie pură a fost popularizată de abatele Henri Brémond printr-o comunicare făcută la Institut la 24 octombrie 1925. Formula a fost apoi îmbrățișată cu frenezie și folosită în chipul cel mai abuziv chiar pentru poeți care contrazic principiul purismului. Se cade prin urmare să mărginim gîndirea abatelui Brémond la adevărata ei intenție. În această privință abatele se află foarte aproape de suprarealiști, teoreticește cel puțin, foarte în continuarea bergsonismului, pus de astă dată în slujba catolicismului. Suprarealiștii erau antiraționaliști și căutau să se cufunde în realitatea vie, ininteligibilă. Abatele Brémond este și el antiraționalist și vrea să se cufunde prin cuvînt în Dumnezeu. El este cu alte cuvinte un mistic. În Franța, raționalismul este aproape congenital și atinge chiar catolicismul. Neocatolicii francezi ca Massis sînt raționaliști, adică socotesc că trebuie să se dea credinței suportul convingerii prin tehnica logică. Tomismul este în floare. Admițînd propoziția supremă a bisericii, dogma, fiindcă este atestată prin autoritatea Scripturii, celelalte puncte ale credinței trebuie să decurgă silogistic din ea.

Pascal însuși este cum nu se poate gîndi mai cartezian în întrebările și demonstrațiile lui. Abatele Brémond vrea să exalte irațional, să facă din poezie un exercițiu mistic. Poezia este după el un fel de rugăciune, o rugăciune profană bineînțeles, dar care ne predispune către adevărata rugăciune, care desigur nu e decît o murmurare de totală părăsire în voia Misterului Divin. Atît a spus abatele, mai mult din interese bisericești decît artistice, dar toți au început să interpreteze teoria după priceperea lor. Și mai ales s-a născut concepțiunea că o poezie pură înseamnă o poezie *purificată* de orice conținut, o curată bolborosire. Evident, în cazul acesta compunerile lui Urmuz și poezia suprarealistă devin poezie pură. Gîndul lui Brémond n-a fost acesta, căci ar fi fost să nege poezia veche romantică, foarte religioasă și deci convenabilă scopurilor sale catolice. Sensul purismului său e numai acesta : ceea ce ne interesează într-o poezie nu este punctul de plecare, ci numai cel de sosire, și aceasta trebuie să fie o aptitudine mai mare pentru cititor de a renunța la necesitatea rațională și a se cufunda în Dumnezeu. Orice poet e pur dacă prin el ajungi la acest exercițiu cvasi-mistic. Altfel n-ar fi fost numit poet pur Paul Valéry, care e nu se poate mai raționalist.

S-a născut, precum am spus, noțiunea unei poezii pure prin extirparea conținutului, o poezie *fără anecdotă.* Ion Barbu, care e nu intenționat un poet pur în sensul lui Brémond, osîndește poezia lui Arghezi *(Ideea europeană,* 1 noiembrie 1927), pentru că e anecdotică, fiindcă nu îndeplinește condițiile *frumosului necontigent.* Cea mai curioasă rezultantă a purismului, înțeles ca neconținutism, este încercarea de a face un epic pur, în care mișcările sînt epice dar faptele sînt absurde, simple exerciții care nu construiesc o realitate. Un francez, S. J. Perse, a compus un poem pseudoepic numit *Anabase* (tradus și în românește de I. Pillat), în care nu trebuie să facem nici o sforțare de a constitui un univers inteligibil, fiindcă orice organizare epică este distrusă intenționat. Poemul trăiește din eșuări. E un ton de *Iliadă,* fără materia ei :

„Pour mon âme mêllée aux affaires lointaines, cent feux de villes avivés par l'aboiement des chiens...

Solitude ! nos partisans extravagants nous vantaient

nos façons, mais nos pensées déjà campaient sous d'autres murs." *

Și așa mai departe. Expresiile sînt din domeniul epicei. Orașe incendiate, lătrături de cîini, tabere sub ziduri, dar organizarea de fapte lipsește. Cam așa proceda și Urmuz, folosind toate clișeele vieții burgheze, însă ratîndu-le. Unii socotesc pe S. J. Perse ca un poet din cei mai puri. E într-adevăr pur, adică gol de conținut, impresia ultimă este însă a unei mari oboseli. Și poezia epică are nevoie de un sens, de o îndreptățire a faptelor. Gesturile pe care le facem în vis sînt absurde, dar nu fără sens. Acolo în vis avem sentimentul hotărît că așa și nu altfel treguie să se petreacă lucrurile. Concluzia? *Purificarea intenționată de conținut a poeziei este fără urmări estetice, deoarece în mod normal, conștienți sau inconștienți, noi avem un conținut. Sterilizarea duce în chip fatal la absurditate.*

V

Vorbind de poezia așa-zisă ermetică, am atras de la început atențiunea că trebuie să se facă deosebire între dificultate și ermetism. Dadaismul, futurismul, suprarealismul ne dau poezii dificile, adică greu de înțeles, greu de redus la niște propoziții care măcar formal să fie inteligibile. Dar dificultatea vine fie dintr-un truc gramatical, fie din absența oricărui sens. Dacă citim o pagină din *Peștele solubil* de André Breton, nu trebuie să pretindem că nu pricepem fiindcă ar fi acolo ceva ocult. Nici autorul însuși nu pricepe nimic de vreme ce și-a propus să noteze pe hîrtie tot ce-i trece prin cap repede, înainte ca rațiunea să poată stabili legături logice. Dar am mai văzut că dadaiștii, suprarealiștii, poeții dificili în genere simulează absconsitatea printr-o gramatică solitară, deși compunerile lor sînt bizuite pe o gîndire limpidă, exprimabilă în fraze nu numai inteligibile, ci de-a dreptul discursive. Să citim de pildă *Aurore* de Paul Valéry. Neprevenitul nu înțelege nimic, dar nu înțelege nu fiindcă n-ar

---

* „Anabasis : Pentru sufletu-mi prins de griji străine, sute de focuri de-oraș înviate de lătratul de cîini...
Singurătate! curtenii noștri zănatici ne lăudau obiceiul, dar gîndurile noastre au și tăbărît sub alte cetăți." (fr., trad. Ion Pillat)

fi ceva de înțeles, ci fiindcă nu are destulă perspicacitate. Protestele împotriva poeziei dificile nu vin în genere din cauza unei reale dificultăți, ci din cauza insuficienței de cultură a cititorilor obișnuiți cu poezia facilă de tipul romanței sentimentale. În *Aurore*, omul de o relativă cultură de idei intuiește numaidecît fondul inteligibil, ba poate chiar să se mire că un poet îndrăznește să plece de la date așa de abstracte. Paul Valéry nu face altceva decît să definească poezia într-un sens foarte apropiat de bergsonism. În somn omul se cufundă în eul absolut, veșnic mișcător, acolo unde nu este nici o determinațiune. Cînd se trezește, el e așteptat de Idei care îi pregătesc o viață practică, alcătuită din scheme :

La confusion morose
Qui me servait de sommeil,
Se dissipe dès la rose
Apparence du soleil,
Dans mon âme je m'avance,
Tout ailé de confiance :
C'est la première oraison !
Je fais des pas admirables
Dans les pas de ma raison

. . . .

Quoi ! c'est vous, mal déridées !
Que fîtes-vous, cette nuit,
Maîtresses de l'âme, Idées !
Courtisanes par ennui ?
— Toujours sages, disent-elles.
Nos présences immortelles
Jamais n'ont trahi ton toit !
Nous étions non éloignées.
Mais secrètes araignées
Dans les ténèbres de toi ! *

Însă poetul, venit din absolutul interior, al visului, vrea să intre în absolutul exterior, al universului viu, în veșnică mișcare. Și atunci, rupînd pînza schemelor, a

* „Nelămurirea mohorîtă / Ce-mi slujea drept somn / Se risipește la trandafiria / Ivire a soarelui. / În sufletu-mi, pășesc / Înaripat de încredere ; / E cea dintîi orație ! / Fac pași încîntători / În pas cu rațiunea / ... / Hei ! voi, posomorîtelor ! / Ce-ați făcut în astă noapte, / Iubite ale sufletului, voi, Idei ! / Curtezane din plictis ? / — Mereu înțelepte, zic ele. / Prezența noastră nemuritoare / Nu ți-a trădat acoperișul ! / Nu eram îndepărtate, / Ci păianjeni ascunși / În tenebrele ființei tale !" (fr.).

ideilor, el se cufundă în univers nemijlocit, precum și spune în chip foarte clar :

Leur toile spirituelle
Je la brise, et vais cherchant
Dans ma forêt sensuelle
Les oracles de mon chant !
Etre ! Universelle oreille !
Toute l'âme s'appareille
A l'extrême du désir...
Elle s'écoute qui tremble
Et parfois ma lèvre semble
Son frémissement saisir. *

Este aceasta o poezie ermetică ? Nicidecum. E o poezie numai dificilă pentru oamenii care nu s-au ridicat cu cultura pînă la nivelul speculațiunilor lui Paul Valéry. Iată acum o altă poezie de Ion Barbu, socotit de foarte mulți poet ermetic, ceea ce pentru mulți înseamnă poet cu neputință de înțeles de către oamenii cuminți și luminați :

Din ceas, dedus adîncul acestei calme creste,
Intrată prin oglindă în mîntuit azur,
Tăind pe înecarea cirezilor agreste,
În grupurile apei, un joc secund, mai pur.

Nadir latent ! Poetul ridică însumarea
De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi
Și cîntec istovește : ascuns, cum numai marea,
Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi.

Nu numai că această poezie nu e lipsită de sens, dar este fundamental inteligibilă, bineînțeles de către persoanele care se pot ridica pînă la abstracțiunea estetică. Aceste două strofe sînt definiția însăși a poeziei : Calma creastă a poeziei este scoasă (dedusă) din timp și spațiu, adică din universul real (din ceas), este nu un joc prim ci un joc secund, o imagine ireală într-o apă sau într-o oglindă. Poetul nu trăiește la zenit, simbolul existenței în contingent, ci la nadir, adică în interior, în eul absolut, care nu e efectiv, ci numai latent. Poezia e un cîntec de

* „Pînza lor spirituală / O sfîșiu, și plec să-mi caut / În pădurea mea de simțuri / Oracolele cîntului ! / A fi ! Ureche universală ! / Orice suflet se lasă-n voia / Dorinței. / Ea se ascultă cum tremură / Și ades buza-mi pare / Că-i simte freamătul." (fr.).

harfe răsfrînte în apă, sau lumina de fosforescență a meduzelor care sînt văzute numai pe întuneric, adică atunci cînd ochii pentru lumea întinsă se închid. Prin urmare Barbu se apropie și de estetica lui Paul Valéry și de aceea a lui André Breton, cu deosebire față de aceasta din urmă că nu acceptă dicteul automatic. Atunci ar urma că Paul Valéry și Ion Barbu sînt niște falși ermetici, fiind numai niște poeți dificili. Totuși într-o mare măsură amîndoi se apropie foarte mult de ceea ce ar trebui să fie adevăratul ermetism. Trebuie să spunem dinainte că în vreme ce suprarealismul are un program de totală iraționalitate, ermetismul este intelectualist. Nu însă și raționalist. Inteligibilitatea nu este singura formă de cunoaștere cu putință, noi putînd avea sentimentul de descoperire a universului și pe alte căi, prin revelație de pildă, prin intuiție, prin inițiere. Dacă un pitagorician ne comunică să zicem că numerile domină universul ca niște lucruri în sine, nu ca simple relațiuni, intelectul nostru este pus în mișcare. Faptul că acum sînt războaie peste tot se explică pentru ocultiști prin împrejurarea că ne aflăm în ciclul lui Marte. Această propoziție nu este demonstrabilă, dar poate foarte bine produce convicțiunea. Deci ermetismul este o poezie de cunoaștere, fără ca prin asta să devină o poezie de idei. Deosebirea este mai cu seamă de atitudine. În fața unei propoziții discursive interesul piere numaidecît după receptarea ei. Fraza ermetică însă turbură intelectul și-i dă sentimentul că fondul lucrurilor este mereu încețoșat. În *L'insinuant*, Paul Valéry nu face decît o banală definire a liniei curbe, dar propozițiile sînt sibilinice, turburătoare, părînd a spune și spunînd de fapt mai mult decît ceea ce se cuprinde în raporturile dintre subiect și predicat :

O Courbes, méandres,
Secrets du menteur,
Est-il art plus tendre
Que cette lenteur ?

Je sais où je vais.
Je t'y veux conduire.
Mon dessein mauvais
N'est pas de te nuire. *

---

* „*Insinuantul : O, curbe, meandre*, / Secrete ale amăgitorului, / Există artă mai delicată / Decît această lentoare ? // Știu spre ce mă îndrept. / Într-acolo voi să te conduc. / Desenul meu neîndemînatic / Nu vreau să te vatăme." (fr.).

Nu înțelegem clar ce spune poetul, dar sentimentul neted este că spune totuși ceva adînc ce scapă putinței noastre de a înțelege, fiindcă nu sîntem inițiați. În nici un caz un cititor fin nu va avea impresia că poetul este un om neîndemînatic care nu știe să se exprime. Deci putem să formulăm un adevăr despre ermetism și, cum vom vedea mai tîrziu, despre poezia în genere : *că departe de a fi lipsiți de intelectualitate, poeții par a spune ceva. Tocmai această aparență că au de spus ceva, fără nici un interes de conținut, este miezul oricărui lirism.* Să luăm de pildă muzica, unde nu numai inteligibilitatea pare exclusă, ci orice element intelectual, și vom vedea că fiece frază muzicală pare a spune ceva, fără ca să spună totuși nimic ce poate intra în limbajul discursiv. Țipetele viorii, vibrația gravă a violoncelului sînt parcă sforțări disperate ale unui spirit lipsit de mijlocul vorbirii de a comunica gîndirea sa. Sentimentul despărțit de orice intelectualitate nu există decît ca o abstracțiune a minții noastre.

O dată stabilit adevărul că poezia ermetică spune ceva, făcîndu-și un scop din exercitarea în gol a facultății de penetrație în univers, urmează să explicăm mai departe tehnica ermetismului, spre a-l deosebi de falsul ermetism. În chipul acesta vom ajuta pe acei cititori, uneori chiar intelectuali, care nu se pot dumiri cum niște propoziții care nu dau cunoștințe despre realitate pot interesa pe unii. Deci trebuie să spunem cîteva cuvinte despre ermetism ca metodă de cunoaștere în genere, bineînțeles în formă și cu exemple potrivite celor neexercitați la speculațiune. Ceea ce împiedică pe oameni de cea mai bună credință să pătrundă poezia modernă, vorbim de cea de valoare, este tirania spiritului logic, mai bine zis a spiritului aristotelic. Ce însemnează azi a cunoaște pentru un om de știință, pentru un fizician, pentru un biolog ? Înseamnă a admite în lume două ordine de fapte, ordinea faptelor de conștiință și ordinea obiectelor de conștiință. De o parte este conștiința mea care percepe, rezumă și se ridică la idei generale, de altă parte stă universul. Altă legătură decît aceea de la oglindă la obiectul oglindit, admițînd oricîtă activitate din partea oglinzii, nu este. E de observat că știință nu este cu putință decît atunci cînd oglinzile, adică conștiințele, receptează în același chip și formulează la fel. Kant e acel care a demonstrat că putința științei stă în caracterul de universalitate al modali-

tății noastre de cunoaștere. De aci rezultă aceste lucruri : cunoașterea normală a unuia este necesară, adică devine valabilă pentru toată lumea ; și nu există decît un singur adevăr posibil într-o ordine de lucruri.

Ambiguitatea nu se admite în știință. Un lucru nu poate fi unu și trei totdeodată. Dar Dumnezeu este după doctrina creștină, ca de altfel după atîtea alte gîndiri religioase, unic și trinitar. Omul de știință modern nu are curajul să afirme că asta este o absurditate și se mulțumește să admită că religia și știința nu au de-a face una cu alta. Oamenii bisericii vorbesc de taină, de mister. Fără să amestecăm creștinismul în discuțiune, ci numai noțiunea de trinitate din felurite cosmogonii, va fi ușor să constatăm că nu e deloc vorba de absurditate, ci de o cunoaștere după alte metode, după alt mod de observare. Spiritul logic, aristotelic, din care se trage știința modernă, nu este spiritul general al gîndirii vechi și am putea spune că omul în genere, fără cultură oficială, participă foarte rar la el. Vechile gîndiri asiatice, apoi gnosticismul, mai în urmă gînditori urmînd tradiția ermetică, ocultiștii în genere și noi toți cînd pierdem orgoliul inteligenței, privim universul altfel. Anticii îndeosebi, fapt care explică absența științei, nu împărțeau lumea în ordinea subiectului receptiv și a obiectului perceput. Ei aveau despre lume o concepție care azi poate să pară bizară, dar care într-un fel este mai aproape de condiția reală a omului. Ei vedeau totul de sus în jos, din cer spre pămînt, socotind că omul este scopul și măsura universului și că explicația acestui univers nu poate fi găsită decît într-un spirit universal. Deci ei nu împărțeau lumea în subiect și obiect, ci (totul fiind spirit) în spiritul cel mare și spiritul cel mic, în macrocosm și microcosm. Este evident că numai un spirit poate da naștere unui spirit și numai un principiu luminos poate crea ființe care caută sensuri în lume. Universul este un sistem de fulgurații ale spiritului universal, după o scară de valori spirituale. Legile care domină spiritul nostru sînt și ale universului, tot ce e în microcosm se repetă și în macrocosm. Cu alte cuvinte, universul e un om mai mare în care trăiește un om mai mic. Și cum toate actele unui om se explică numai final, universul anticilor se explică final iar nu cauzal. Se vor întîlni la ocultiști niște tabele anatomice ciudate în care nu se studiază raportul între organe, ci raportul dintre fiecare organ uman și un organ al uni-

versului, în speță un astru. Este în acest fel de gîndire arbitrarietate pură, fantezie ? Nu.

Ermeticii observă și ei, dar în baza concepției omului ca simbol în mic al universului. Să luăm mitul trinității din atîtea religii. Omul a observat că pentru a se naște ceva este nevoie de doi factori, de un factor activ și unul pasiv, sau în termeni zoologici de un factor masculin și unul feminin. Acești doi factori condiționează pe al treilea, dar această dialectică a naturii trebuie să se continue. Deci unul este trei și trei este unul, fiindcă numai cînd cele trei momente au fost realizate există universul ca realitate. Fiul presupune un tată, tatăl presupune un factor străin pasiv. Demiurgul are nevoie de un chaos. Din domeniul procreației terestre sînt toate miturile oului. Din ou se nasc atîtea ființe. Oul are însă nevoie de un loc de gestație, de un factor feminin. Acesta poate fi apa chaotică. Apa chaotică are însă nevoie de un principiu activ germinator. Iată deci trinitatea. Spiritul masculin și apa feminină nu sînt încă universul cîtă vreme sînt sterili. Numai cu al treilea termen apare lumea. Pentru spiritul științific modern această propoziție e absurdă, pentru spiritul vechi, care nu admitea două sensuri în lume, unul spiritual și unul material, e singurul adevăr probabil.

Dar de ce acest fel de privire a universului trebuie să se numească ermetică ? Pentru că ea e închisă vulgului și cere o inițiere. Ca să pătrunzi tainele Spiritului universal nu ajută experiența personală, ci o lungă tradiție, și cum spiritul e infinit, adevărurile se leagă sub modul infinității. Nu atît metoda de comunicare justifică numirea de ermetism, cît natura adevărurilor. Ca să pătrunzi macrocosmul trebuie să fii asemeni lui, ceea ce presupune o vocație ermetică, o lungă disciplină. A cunoaște universul nu înseamnă pentru antici pasivitate, ci participare la viața universului, perceperea ordinei supra-istorice, absolute. Putem spune la fel și despre poezia cu adevărat ermetică : spre a o înțelege, trebuie să trăiești în ordinea de realități spirituale pe care le exprimă. Iată o poezie de Ion Barbu care tratează tocmai mitul oului :

> Cum lumea veche, în cleștar,
> Înoată, în subțire var,
> Nevinovatul, noul ou.
> Palat de nuntă și cavou.

Din trei atlazuri e culcușul
În care doarme nins albușul
Atît de galeș, de închis,
Ca trupul drag, surpat în vis.
Dar plodul ?
De foarte sus
Din polul *plus*
De unde glodul
Pămînturilor n-a ajuns
Acordă lin
Și masculin
Albușului în hialin
Sărutul plin.

Poetul n-a urmărit deloc să ne dea cunoștințe de mitologie. Și poate chiar să nu fi avut în vedere clasicul mit al oului. Ceea ce e indiscutabil este că a intuit numaidecît raportul de armonie dintre microcosmul oului și macrocosm, și elogiind oul a elogiat ordinea universală. Cititorul profan nu-și închipuie ce vrea să zică poetul cu oul. A-l iniția înseamnă a-i atrage atenția asupra conceperii în univers, făcîndu-l să vadă același proces în micro- și în macrocosm. Oul este aci un simbol.

Ermetismul e o metodă de gîndire prin simboluri, dar trebuie să determinăm ce este un simbol. Un simbol nu este o noțiune prin care se înțelege alta, cum ar fi Aurora prin care trebuie să înțelegem zorile. Un simbol este o expresie prin care se exprimă în același timp ordinea în microcosm și ordinea în macrocosm, adică ordinea universală. A fi inițiat înseamnă a fi instruit că cele două ordine sînt mereu conjugate. *Oul* este un simbol în ermetism, căci prin el înțelegem un mod de germinațiune terestră, dar și modul de germinație al macrocosmului. E cum am zice : totul în lume germinează în mod ovular. Simbolul e aci corespunzător legii în gîndirea logică. Pentru inițiat e de ajuns să spunem *ou*, el înțelegînd amîndouă ordinile, profanului îi putem explica cum că Spiritul universal se revelă în ou. *Arborele, șarpele, crucea, sămînța* și multe altele sînt în arta ermetică simboluri, întrucît deșteaptă în minte raportul de concentricitate dintre microcosm și macrocosm. Cuvîntul *masculin* nu spune unui biolog modern decît despre un factor al procreației terestre, pentru ocultist adjectivul reprezintă un mister al universului întreg, acela de a se sprijini pe masculinitate. Ori de cîte ori

un poet vorbește cu aceleași cuvinte despre două ordine de lucruri deodată, dar amîndouă în cuprinsul ideii de Spirit, fiind confuz pentru cine caută la el adevăruri din lumea percepției, dar fiind clar pentru inițiații cu conștiința totală, putem vorbi de ermetism. Paul Valéry este un ermetic, întîi fiindcă vorbește intelectului, al doilea fiindcă se gîndește la două ordine de lucruri deodată. În *Le cimetière marin* * poetul nu simbolizează universul prin mare, ci gîndește în același cuvînt amîndouă aceste realități concentrice, fugind cînd spre centru, cînd spre margine. De aci confuzia aparentă :

> Stable trésor, temps simple à Minerve
> Masse de calme, et visible réserve,
> Eau sourcilleuse, oeil qui gardes en toi
> Tant de sommeil sous un voile de flamme,
> O mon silence !... Ediffice dans l'âme,
> Mais comble d'or aux tuiles, Toit !**

Ermetismul presupune o conștiință totală a universului, și cea mai bună metodă de a ne iniția este de a nu clarifica discursiv fiece propoziție, ci de a găsi nivelul de la care pornește poetul, nodul vital al gîndirii lui [1].

---

* „Cimitirul marin" (fr.).

** „Comoară certă, calm nemărginit, / Altar Minervei, albă cuviință, / Sub pleoapa apei, prins în neființă, / Atîta somn în flăcări învelit. / Tăcerea mea !... A duhului clădire / Și culme înmiită peste fire." (fr., trad. Nicolae Argintescu.).

[1] Credem interesant să reproducem o observație a lui Baudelaire în legătură cu poezia lui Victor Hugo *(L'art romantique*, éd. déf. Paris, M. Lévy frères, 1872) :
«Aucun artiste n'est plus universel que lui, plus apte à se mettre en contact avec les forces de la vie universelle, plus disposé á prendre sans cesse un bain de nature. Non-seulement il exprime nettement, il traduit littéralement la lettre nette et claire ; mais il exprime, avec *l'obscurité indispensable*, ce qui est obscur et confusément révélé» (p. 315—316).
«D'ailleurs Swedenborg qui possédait une âme bien plus grande, nous avait dejà enseigné que *le ciel est un très grand homme ;* que tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le *spirituel* comme dans le *naturel*, est significatif, réciproque, converse, *correspondant*. Lavater limitant au visage de l'homme la demonstration de l'universelle vérité, nous avait traduit le sens spirituel du contour, de la forme, de la dimension. Si nous étendons la démonstration (non seulement nous en avons le droit, mais il nous serait infiniment difficile de faire autrement), nous arrivons à cette vérité que tout este hiéroglyphique, et nous savons que les symboles ne sont obscurs que d'une manière relative, c'est-à-dire selon la pureté, la bonne volonté ou la clairvoyance

VI

Oricît ar susţine unii că nu este ierarhie în poezie ci numai poezie pur şi simplu şi că un sonet bun face cît un lung poem, experienţa estetică ne arată că există o poezie profundă şi o poezie superficială. Atît este de adevărat lucrul acesta, încît şi acum unii încearcă a determina condiţiile marii poezii. Aci dăm însă de o primejdie, anume de vechiul concept dualist al artei. Cum creaţiune n-ar putea fi decît de un singur grad, acela al existenţei, profunditatea devine un aspect al conţinutului. Atunci ajungem să distingem teme adînci şi teme uşoare şi să punem valoarea poemului în legătură cu un factor dinafara procesului de creaţie. Nu există desigur un frumos obiectiv de conţinut, care, unit cu un frumos obiectiv de expresie, să dea un frumos artistic. Totuşi noţiunea de obiectivitate în lirică, bineînţeles într-un sens aproape figurat, nu e cu totul absurdă. Am definit atitudinea noas-

---

native des âmes. Or, qu'est-ce qu'un poète (je prends le mot dans son acception la plus large), si ce n'est un traducteur, un déchiffreur ? Chez les excellents poètes, il n'y a pas de métaphore, de comparaison ou d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces métaphores et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fends de *l'universelle analogie*, et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs" (p. 317) *

* „Nici un artist nu e mai universal ca el, mai apt de a se pune în contact cu forţele vieţii universale mai dispus să se îmbăieze neîncetat în natură. Nu numai că exprimă lămurit, că traduce literal slova clară şi curată, ci şi exprimă, cu *obscuritatea necesară*, ceea ce e obscur şi confuz...
De altfel, Swedenborg, care avea un suflet atît de mare, ne-a arătat deja că *cerul e un om foarte mare*, că totul, formă, mişcare, număr, culoare, parfum, în *spiritual*, ca şi în *natural*, e semnificativ, reciproc, convers, *corespondent*. Lavater, limitînd la chipul uman demonstrarea adevărului universal, ne-a tradus sensul spiritual al conturului, formei, dimensiunii. Dacă ascultăm demonstraţia (nu numai că avem dreptul la ea, dar ne-ar fi infinit mai greu să facem altcum), ajungem la acest adevăr, şi anume că totul e hieroglific, iar noi ştim că simbolurile nu sînt obscure decît în mod relativ, adică în funcţie de puritatea, bunăvoinţa ori clarviziunea nativă a sufletelor. Or, ce este un poet (iau cuvîntul în accepţia cea mai largă) dacă nu un traducător, un desluşitor? La poeţii excelenţi nu există metaforă, comparaţie sau epitet care să nu fie o adaptare matematic exactă în circumstanţele actuale, pentru că aceste comparaţii, aceste metafore şi aceste epitete sînt extrase din inepuizabilul fond al *analogiei universale* şi ele nici nu pot fi extrase de altundeva." (fr.)

tră ca o retorică bizuită pe experiență. Ei bine, după o îndelungă citire de poeme, după o atentă observațiune a structurilor lirice, putem să ajungem la încheierea că există un număr limitat de atitudini de felurite intensități cărora un poet adevărat nu li se poate sustrage. Mai simplu am zice că deși poezia este o operă de creațiune, ea are o existență oarecum obiectivă, întrucît numărul de organizări fructuoase oferit de natura spiritului creator este limitat. Am întemeia astfel un fel de estetică preceptistică după care un poet, urmînd un anume precept, tratînd, să zicem în termeni vechi, o anume temă, cu observarea că tema nu e conținutul ci structura însăși, ar avea sorți să izbutească. Lucrurile nu stau așa și noi ne exprimăm într-un mod cu totul analogic. Am zis că reguli în artă nu se pot da, regula contrazicînd principiul libertăți. Observațiile noastre le-am formulat în pseudoprecepte, adică în niște propozițiuni pe care le putem medita, fără nici un fel de urmare practică directă. Cine nu are talent poate să urmeze oricît condițiile unui presupus frumos obiectiv, el nu va putea crea. Dar cine totuși are talent își va ușura găsirea momentului liric celui mai ascuțit, dacă există virtual în el, cunoscînd modalitățile nenumărate ale liricei.

Ne propunem așadar ca din observație să definim atitudinile lirice posibile, scara cea mai larg formală a organizațiunilor. Însă această operație ar cere o atît de lungă cercetare, încît deocamdată ne mulțumim să schițăm prin cîteva exemple acest nou aspect al unei estetice experimentale.

Cine, citind poeziile lui Bolintineanu, n-a rămas izbit de cursivitatea lor, care a încîntat cîteva generații ? Dacă examinăm lucrurile de aproape, observăm că această cursivitate este unită cu un mare prozaism, ba mai mult, că cu cît versurile sînt mai prozaice cu atît sînt mai muzicale.

Problema aceasta a poeziei prozaice și totuși muzicale s-a pus sub forma întrebării dacă gnomismul, didacticismul n-ar putea foarte bine sta înfrățite cu lirismul. Robert de Sousa în *Un débat sur la poésie* * citează cîteva reguli de gramatică latină, folosite în scop mnemotehnic la Port-Royal și care sînt, lucrul pare curios, grațioase :

---

* *O dezbatere asupra poeziei.* (fr.)

Souvent au Verbe neutre ; Et toujours à l'Actif :
On donnera la chose au Cas accusatif.

*

Lorsque le Verbe signifie
Le désir de faire et l'envie,
Il n'aura point de Preterit,
(Tel sont aussi *Ferit, Ait*)
Exceptez-en *Parturio,*
Esurio, Nepturio *.

Abatele Brémond ar explica sonoritatea acestor versuri cu vorbele lui Rapin, astfel : „Il y a encore dans la poésie de certaines choses ineffables et qu'on ne peut expliquer. Ces choses en sont comme les mystères. Il n'y a point préceptes pour expliquer ces grâces secrètes, ces charmes imperceptibles, et tous ces agréments cachés de la poésie, qui vont au coeur." ** Cu alte cuvinte, peste banalitatea conținutului didactic este un *je ne sais quoi,* *** un inefabil un murmur al iraționalității. Însă o astfel de explicație ar fi exagerată. Versurile de mai sus sînt distractive, abstrăgînd de la scopul lor mnemotehnic, dar nimeni nu va socoti în chip serios că sînt poezie. Nu trebuie să cădem în subtilități pe tema inefabilității. Învederată este doar ușurința lor, caracteristică versificației lui Bolintineanu :

Tăcerea învelește Comisia Centrală :
Din șase luni trecute nimic nu se esală.
Am crede că se duce la Polul boreal
Să caute unirea și vot electoral.

Muzicalitatea acestor versuri nu vine dintr-un inefabil substanțial. Raporturile sînt așa de banale încît mintea

---

* „Adesea la Verb neutru : Și mereu la Activ : / Ne va da obiectul la Cazu-acuzativ. / / Dacă Verbul desemnează / Dorința de-a face și pofta, / Nicicum nu va apărea Preteritul, / (Așa sînt și *Ferit, Ait*) / Cu excepția lui *Parturio,* / *Esurio, Nepturio.*" (fr.)

** „Mai există în poezie anume lucruri inefabile ce nu se pot explica. Lucrurile sînt ca misterele. Nu există precepte pentru a explica aceste grații secrete, acest farmec imperceptibil, și toate aceste podoabe ascunse ale poeziei, care merg drept la inimă." (fr.)

*** *Nu-știu-ce.* (fr.)

le receptează cu repeziciune, anticipîndu-le chiar. Scutită astfel de orice efort intelectual, atenția noastră cade toată asupra purei mecanice a versului :

> În timpuri vechi românii de toți erau stimați ;
> Dar laurii de stimă au fost și meritați.
> Atunci un cuib de oameni cu armele în mînă
> Au apărat pămîntul cu inima română.

De aci se poate scoate acest pseudoprecept : *poetul trebuie să alterneze frazele substanțiale cu frazele prozaice, ca să profite de odihna spiritului în raporturile comune.* În timpul acestei odihne versul își bate limbile în gol cu un spor de sonoritate care se răsfrînge asupra întregii compuneri.

Pe o treaptă superioară a valorilor lirice stă poezia gnomică, sentențioasă. Eminescu, urmînd pe Goethe, o cultivă cu abundență :

> Viitorul și trecutul
> Sunt a filei două fețe,
> Vede-n capăt începutul
> Cine știe să le-nvețe,
> Tot ce-a fost ori o să fie
> În prezent le-avem pe toate,
> Dar de-a lor zădărnicie
> *Te întreabă și socoate.*

*

> Ce e amorul ? E un lung
> Prilej pentru durere,
> Căci mii de lacrimi nu-i ajung
> Și tot mai multe cere.

Cine are prejudecata că poezia trebuie să fie emoțională, gratuită, poate socoti cu drept cuvînt aceste strofe ca proză curată și atribui efectul artistic indiscutabil metricei savante. Totuși lirismul e în atitudine. Definiția, cînd e solemnă, e izvorul cel mai adînc de poezie. Ea nu atinge activitatea teoretică, intelectivă, de vreme ce sentințele sînt prin definiție banale, reprezentînd judecăți de mult analitice. Omul și-a condensat totdeauna experiența în sentințe, iar aceste sentințe, cînd sînt foarte generale, au mișcarea unor versete de ritual, a unor oracole. Sufletul nostru e uimit de străvechimea și gravitatea lor. Deci

în gnomism, nu raportul în sine e liric, ci dicţiunea lentă, sacerdotală şi ceremonială. Cine este în stare să intre în acest rit se află pe un teren bogat în lirism.

În legătură cu ideea de ceremonie, este cazul de a aminti de frazele repetabile, de aşa-zisul cadru. *Glossa* este tipică în privinţa aceasta. Şi în *Luceafărul* convorbirea se face prin formule :

> — O, eşti frumos, cum numa-n vis
> Un demon se arată,
> Dară pe calea ce-ai deschis,
> N-oi merge niciodată.

De unde vine straniul efect al unor atari repetiţii ? Din sugerarea unei ordini neschimbate. Luceafărul ca numen şi Cătălina ca expresie a terestrităţii nu pot ieşi din legile care-i stăpînesc. Ei fiind idei generale, n-au spontaneitate în vorbire. Atunci această vorbire este liturgică, formulistică, întocmai ca în ritualul magic. Tot ce e de natura ritului, deşteptînd conştiinţa ordinei universale, produce asupra noastră o profundă impresiune.

Am văzut că versul excesiv prozaic este muzical. Acelaşi fenomen se întîmplă cînd versul e cu totul absurd, fără nimic care să chinuiască intelectul cu bănuiala vreunui înţeles.

Aşa sînt de pildă aceste versuri de I. Barbu :

> Cir-li-lai, cir-li-lai,
> Precum stropi de apă rece
> În copaie cînd te lai ;
> Vir-o-con-eo-lig,
> Oase închise afară-n frig
> Lir-liu-gean, lir-liu-gean,
> Ca trei pietre date dura
> Pe dulci lespezi de mărgean.

De fapt aceste versuri au un sens. Poetul arată cîinelui său Fox păsările care ciripesc în pom, încercînd să le determine onomatopeic cîntecul, pe care la un moment dat îl compară cu sonul opac scos de apa în care se spală cîinele. Dar pentru cititorul obişnuit orice bănuială de înţe-

les este absentă și urechea se lasă în voia legănării purelor silabizări. Ceea ce se petrecea în versul prozaic se întîmplă aci într-o măsură sporită, fiindcă mintea este scutită de orice efort intelectiv. De unde muzicalitatea. De felul acesta sînt riturile din jocurile copiilor, lipsite de orice schelet rațional :

Ala bala
Portocala
Cioc boc
Treci la loc.

Urmează din această observație *că poezia trebuie să cadă din cînd în cînd într-o verbalitate pură pentru a se atrage atențiunea asupra ritualității ei.* A exagera însă în acest sens înseamnă să fugi de orice structură, ceea ce ne duce la dicteul suprarealist.

Ritul este inițierea simbolică în mistere, care trebuie să rămînă totdeauna absconse pentru mintea rațională. Gesturile ceremoniale, cărora le ghicim un sens, pe care însă nu-l putem prinde, produc asupra noastră impresiuni puternice ca și frazele gnomice. Maeterlinck a folosit pînă la artificiu metoda gesturilor simbolice. Trei surori oarbe (numărul e mistic) se urcă în turn cu trei lămpi de aur, aşteaptă acolo șapte zile (alt număr mistic) venirea regelui :

Les trois soeurs aveugles
(Espérons encore)
Les trois soeurs aveugles
Ont leurs lampes d'or

Montent à la tour,
(Elles, vous et nous)
Montent à la tour,
Attendent sept jours...

Ah ! dit la première,
(Espérons encore)
Ah ! dit la première,
J'entends nos lumières.

Ah ! dit la seconde,
(Elles, vous et nous)

Ah ! dit la seconde,
C'est le roi qui monte... etc. *

Toate mișcările pe care le facem noi sînt îndreptate înspre un scop. Deci ne întrebăm de ce sînt oarbe trei surori și nu mai multe, de ce se urcă în turn și nu în altă parte, de ce stau șapte zile, cine este regele pe care-l așteaptă spre a le reda vederea ? Stilul însuși al mișcărilor ne impune tăcerea și atunci *trei, șapte, turn, rege* devin niște simboluri pentru niște mistere pentru totdeauna absconse.

Mișcarea ceremonială, ritualică ne izbește într-o poezie pe care toți o socotesc ca cea mai simplă din lume, anume în *Noi* de Octavian Goga :

La noi sînt codri verzi de brad
Și cîmpuri de mătasă ;
La noi atîția fluturi sînt
Și-atîta jale-n casă.

Privighetori din alte țări
Vin doina să ne-asculte ;
La noi sînt cîntece și flori
Și lacrimi multe, multe...

Pe boltă sus e mai aprins,
La noi, bătrînul soare,
De cînd pe plaiurile noastre
Nu pentru noi răsare...
La noi de jale povestesc
A codrilor desișuri,
Și jale duce Murășul
Și duc tustrele Crișuri.

La noi nevestele plîngînd
Sporesc pe fus fuiorul,
Și-mbrățișîndu-și jalea plîng :
Și tata și feciorul.
Sub cerul nostru-nduioșat

---

* „Cele trei surori oarbe, / (Să sperăm) / Cele trei surori oarbe / Își iau lămpile de aur / / Urcă în turn, / (Ele, voi și noi) / Urcă în turn, / Așteaptă șapte zile... / / Ah ! zice prima / (Să sperăm) / Ah ! zice prima, / Aud luminile noastre / / Ah ! zice a doua, / (Ele, voi și noi) / Ah ! zice a doua, / Urcă regele..." (fr.)

E mai domoală hora,
Căci cîntecele noastre plîng
În ochii tuturora.

Şi fluturii sînt mai sfioşi,
Cînd zboară-n zări albastre,
Doar roua de pe trandafiri —
E lacrimi de-ale noastre.
Iar codrii, ce-nfrăţiţi cu noi
Îşi înfioară sînul,
Spun că din lacrimi e-mpletit
Şi Oltul nost' bătrînul...

Pentru cine cunoaşte condiţiile în care a fost compusă poezia, toată mişcarea ei este de a dovedi necesitatea unirii. E o poezie patriotică şi chiar subversivă. Dar în planul estetic, şi mai tîrziu, această poezie evident rezistentă nu mai are nimic de-a face cu patriotismul. Ea e numai aparent descriptivă. Ţara pe care o înfăţişează are un vădit aer ermetic. E un Eden în care se petrec lucruri procesionale, rituale, semnificînd un mister. De ce cresc aici numai fluturi inutil şi nu turme? De ce toată lumea cîntă aproape coral? De ce apele au grai? De ce toţi plîng ca într-un apocalips? Pentru ce toată această ceremonie? Este acelaşi ermetism din *Cîntecul* lui Maeterlinck.

Vorbind de ermetism şi de onirism am amintit de absurdul care are un sens, o orientare. A împrumuta structura visului cu acel simbolism misterios, fără a cădea în incoerenţe suprarealiste, este a se aşeza într-un bun moment liric. Cocteau a înţeles poate mai bine decît toţi modernii acest moment şi suprapunerea planurilor din vis. Copilul se teme să nu fie furat, copiii mici putînd fi furaţi de către ţigani, şi voieşte să zboare ca zmeul. Verbul francez *voler* ajută această confuzie de noţiuni, frecventă în vis, aşa cum a dovedit de altfel şi Freud. Iată de pildă ce visează:

A voler le songe habitue
L'enfant rêve d'une statue
Effrayante, au bord d'un chemin,
Et... qui vole avec les mains. *

---

* „Visul obişnuieşte să te fure / Copilul visează o statuie / Înspăimîntătoare, la marginea unui drum, / Şi... care zboară cu mîinile." (fr.)

Coerența interioară, în planul absurdității, a visului e perfectă. În marginea drumului stau de obicei hoții, *les voleurs*. Acolo stau și statuile. Hoții *volent*, fură și zboară. Ei fură cu mîinile și deci zboară dînd din mîini. Sentimentul de groază coagulează visul, dînd un sens.

Atît poezia de mișcare ceremonială cît și cea onirică se întemeiază pe sentimentul unui univers metafizic care apasă asupra lumii plane, modificîndu-i sensul. Aplicarea ermetismului în ordinea interioară este și mai rodnică. Biografia tratată nu ca un sistem de amintiri istorice ci ca un simbol al unui destin abscons impresionează adînc. În materie de biografie transcendentă putem cita o strofă din celebrul sonet al lui Gérard de Nerval *El Desdichado* :

Je suis le ténébreux, le veuf — l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie :
Ma seule *étoile* est morte, — et mon luth constellé
Porte le *soleil noir* de la *Mélancolie*.*

Viața fiind o veșnică mișcare, căderea în poezie se obține de cele mai multe ori prin găsirea unui plan fix de comparare, care poate să nu fie numaidecît o idee generală ci un moment istoric fixat, scos din mișcare. Poezia interioarelor putride, a bătrîneții dezolate, mecanizate în gesturi inactuale, este din acest domeniu. La noi Demostene Botez și-a făcut dintr-asta o specialitate, după cum și-o făcuse simboliștii din secolul trecut și nu demult poeții italieni. Poezia planului nemișcat a cultivat-o însă în stil mare Eminescu :

În odaie prin unghere
S-a țesut painjeniș,
Și prin cărțile în vravuri
Umblă șoarecii furiș.

În această dulce pace
Îmi ridic privirea-n pod
Și ascult cum învălișul
De la cărți ei mi le rod.

Am fi înclinați să credem că impresiunea poetică vine din culoarea sumbră a interiorului. E o greșală, elementul

---

* „Eu sînt întunecatul, văduvul — nemîngîiatul, / Prințul Aquitaniei cu turnu-i desființat ; / Singura mea *stea* e moartă — și versul meu înstelat / Poartă cu sine *soarele negru* al *Melancoliei*." (fr.)

în sine fiind destul de banal. Impresia vine din transformarea unui moment într-un absolut, din presupunerea că intrînd în odaie poetul se sustrage oricărei deveniri, trăind într-un mediu de acum încolo incoruptibil, ca interiorul văzut metafizicește al unei piramide. Deci atitudinea aceasta e cu atît mai adîncă cu cît nemișcarea unui plan este mai bine sugerată. Iată și o strofă de Francis Jammes :

J'ai vu, dans de vieux salons, de tableux flamands,
où, dans une auberge noire, on voyait un type
qui buvait de la bière, et sa très mince pipe
avait un point rouge et il fumait doucement*

Și aici impresiunea provine nu din noțiunea de antichitate, ci din oprirea unui plan. Sustras lumii fenomenale, tipul olandez continuă să bea bere și să fumeze pipa într-o lume absolută, nemodificabilă.

Cele două planuri, unul fix și unul mișcător, se pot aplica și în ordinea interioară, și atunci apare așa-zisa depersonalizare, ca în *Melancolia* lui Eminescu :

În van mai caut lumea-mi în obositul crier,
Căci răgușit, tomnatic vrăjește trist un grier ;
Pe inima-mi pustie zadarnic mîna-mi țiu,
Ea bate ca și cariul încet într-un sicriu.
Și cînd gîndesc la viața-mi, îmi pare că ea cură
Încet repovestită de o străină gură,
Ca și cînd n-ar fi viața-mi, ca și cînd n-aș fi fost.
Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost,
De-mi țin la el urechea — și rîd de cîte-ascult
Ca de dureri străine ?... Parc-am murit de mult.

Aici sînt două euri : un eu activ, mișcător, și un eu mort, absolut, scos din istoria spiritului și devenit obiect de contemplație.

La început ne-am ocupat de versul prozaic, dar l-am considerat numai sub raportul mișcării ceremoniale. Sînt cazuri cînd conținutul însuși prin prozaicitatea lui poate deveni o structură poetică. Să citām vestita *La steaua :*

La steaua care-a răsărit
E-o cale atît de lungă,

* „Am văzut, în vechi saloane, tablouri flamande, / unde, într-un han întunecat, era înfățișat un tip / care bea bere și pipa lui tare subțire / avea un punct roșu și el fuma încetișor.“ (fr.)

Că mii de ani i-au trebuit
Luminii să ne-ajungă.

Poate demult s-a stins în drum
În depărtări albastre,
Iar raza ei abia acum
Luci vederii noastre.

Icoana stelei ce-a murit
Încet pe cer se suie :
Era pe cînd nu s-a zărit.
Azi o vedem și nu e.

Aici conținutul, am zice, este prozaic, didactic, fiindcă se versifică observațiunea științifică cum că luminii îi trebuie un timp de străbatere. Și cu toate acestea, sîntem mereu zguduiți de această propoziție. De ce ? Pentru că prozaică, banală este în fond numai percepția. Adevărurile științifice căpătîndu-se de multe ori pe cale deductivă, conving spiritul, dar nu-l obișnuiesc cu noua lume a abstracțiunilor. Observațiunea milenară spune că soarele se ridică și se coboară la orizont. De aceea imaginea tipică de origine poetică este : a răsărit soarele. Știința a dovedit, deductiv, că de fapt pămîntul se coboară. Dacă un poet ar zice ; „simt cum mă urc pe cer în jurul sîmburelui de flacără", această banalitate din ordinea științifică e primită cu uimire în cîmpul percepției, ba chiar ca o bizarerie, alterînd noțiunea de realitate. Furnica merge pe un bob de apă și nu se îneacă. Dacă printr-o foarte îndreptățită analogie am afirma că pămîntul este un imens strop fluid în care picioarele noastre nu pot să străbată, propoziția rămîne mereu uimitoare, poetică. Aplecîndu-ne cu ochiul la rădăcinile firelor de iarbă dăm de păduri imense de copaci bizari în chip de lame verzi. Rîmele, gîngăniile iau forme apocaliptice, antediluviene. Prin urmare relativul nu este principial prozaic. Este prozaică relativitatea curentă, dar noile relații scoase prin deducție sau prin analiza percepției intră în domeniul fantasticului. Așa și în poezia lui Keller-Eminescu. Obișnuiți cu senzația fulgerătoare a luminii, rămînem mereu surprinși de adevărul care contrazice observația imediată al unei raze ce călătorește timp de milenii.

Acestea sînt cîteva observații din multele ce se pot face. Din ele nu trebuie deloc să rezulte că luînd toate aceste atitudini vom face poezie. Poezia rămîne un act de

libertate și de creație. Dar există în chip învederat *unele poziții lirice favorabile* pe care le ia în chip necesar un adevărat poet și de conștiință cărora, căpătată pe cale analitică, se poate folosi omul de talent pentru a-și nimeri mai repede organizațiunile interioare.

VII

Să încercăm acum, după ce am analizat cîteva programe poetice, să definim poezia. Zicem *să definim,* dar cuvîntul este mai mult o imagine, căci, neexistînd un concept clar de poezie ci numai sentimentul empiric al acestei poezii, nu vom putea niciodată ajunge la o definiție. Voim să dăm numai o descripție esențială, și nu a conceptului de poezie, ci a poeziei ca obiect de percepție al simțului nostru critic. Cu alte cuvinte, ne vom sili să determinăm care este factorul constant structural din marile poeme lirice asupra cărora există un consimțămînt estetic unanim.

Încă și azi mulți sînt stăpîniți de concepția veche a artei în general ca un produs de imitație. Ce-ar putea să imite poezia ? Din lumea externă, așa-zisa natură, din lumea interioară, sentimentele. Așadar pentru mulți o poezie este frumoasă dacă cuprinde imagini frumoase de natură sau dacă e *sinceră,* dacă e plină de *sentimente adevărate*. Poezia de imitație a naturii duce la descripție și deci la pastel. În cazul cel mai bun ea poate duce la metaforă, care în foarte multe cazuri este un mod de a întări un aspect al naturii prin altul. Să citām o știută poezie de D. Bolintineanu :

> Pe o stîncă neagră într-un vechi castel
> Unde cură-n vale un rîu mititel
> Plînge și suspină tînăra domniță
> Rumenă, suavă ca o garofiță.

Aici sînt toate elementele imitației. Natura e înfățișată prin „stînca neagră“ și prin „rîul mititel“, sentimentul prin „plînge și suspină“. Un critic de tip școlar ar zice că poezia e remarcabilă prin frumusețea tabloului și prin pătrunderea și sinceritatea emoției. Acestea sînt însă vorbe fără nici un conținut. Ele duc la concepția unui frumos obiectiv. Nu este nici un motiv să ne placă stînca și rîul și singura îndreptățire a acestor elemente

ar fi să ne informeze, ceea ce nu este cazul nefiind vorba de nuvelă sau de roman. Oricît de amănunțit ar fi tabloul și tot n-ar fi nici o rațiune pentru plăcere, de vreme ce nu există natură frumoasă și natură urîtă, ci numai atitudini foarte variabile față de această natură. Am putea spune atunci că arta urmărește imitarea naturii prin idealizare. Atunci metafora ar fi forma de imitație mai potrivită poeziei, întrucît înțelegem prin metaforă, deocamdată, o analogie între două reprezentări în scopul de a le întări. În versurile de mai sus ale lui Bolintineanu este o comparație :

> Rumenă, suavă ca o garofiță.

Mulți vor spune că este frumos să compari obrazul tînăr cu o garoafă, pentru că roșața feței seamănă cu roșața garoafei, fiindcă prin urmare este analogie și deci în fond conformitate cu natura. Dacă însă medităm bine constatăm că acest punct de vedere este greșit. Să luăm alte comparații din Bolintineanu, privind tot femeia :

> Am una cu cosița bălaie de fuior
> De in și cu mijlocul, ai zice un mosor,
> Să o ții pe întuneric, ea casa să-ți lumine,
> Atîta e de albă ! să o aibi pe lîngă tine.

Ne putem întreba de ce ar fi frumos să compari mijlocul cu mosorul sau mosorul cu mijlocul ? Dacă s-ar obiecta că de data asta imaginea este urîtă, am putea foarte bine observa că analogia nu este greșită, întrucît și mijlocul și mosorul se îngustează. În realitate, cînd o imagine place, cauza nu este întărirea procesului mimetic, ci de cele mai multe ori abstragerea de la natură. În

> Rumenă, suavă ca o garofiță.

cele două percepții, „față feciorelnică" și „garoafă" se suprapun și dau o nouă percepție, suprarealistă, a unei existențe care să aparțină vegetalului și umanului totdeodată. Prin metaforă facem conștienți acele apropieri aparent absurde care sînt posibile în vis. Metafora este modul de a visa al umanității. Luînd de la om iscusința și de la cal iuțeala alergării, omul a născocit centaurul care este condensarea unei comparații ce ar fi sunat cam astfel : un săgetător fuge cu iuțeală cavalină. Metafora, comparația nu sînt frumoase în sine ci pentru or-

ganizația din care fac parte. Cinematograful folosește curent metafora, însă în modul cel mai potrivit, fiindcă acolo orice greșeală duce la absurditate. Bunăoară, un individ în prada furiei izbește cu pumnul în masă și un zgomot prelung de sticlărie spartă răsună. Deodată ni se înfățișează un țărm stîncos de mare în care lovesc valurile. E un fel de a spune că furia omului este ca furia mării. Totuși nici un termen, nici altul nu e frumos în sine, dar amîndoi termenii sînt o simbolizare mai puternică a furiei. Într-un cuvînt, comparația și metafora, care este o comparație rezumată, constituiesc un poem mic, o structură particulară cu o temă dominantă. Fata rumenă ca o garofiță este de fapt nu o percepție din natură, ci o oarganizație lirică pe tema suavitate.

Fiindcă este vorba de imitarea naturii, să cităm acum vestitul sonet al lui Baudelaire, *Correspondances :*

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens. *

---

* *Corespunderi :* „Natura e un templu ai cărui stîlpi trăiesc / Și scot adesea tulburi cuvinte, ca-ntr-o ceață ; / Prin codri de simboluri petrece omu-n viață / Și toate-l cercetează c-un ochi prietenesc. // Ca niște lungi ecouri unite-n depărtare / Într-un acord în care mari taine se ascund, / Ca noaptea sau lumina adînc, fără hotare, / Parfum, culoare, sunet se-ngînă și-și răspund. // Sînt proaspete parfumuri ca trupuri de copii, / Dulci ca un ton de flaut, verzi ca niște cîmpii, / — Iar altele bogate, trufașe, prihănite, / Purtînd în ele-avînturi de lucruri infinite, / Ca moscul, ambra, smirna, tămîia care cîntă / Tot ce vrăjește mintea și simțurile-ncîntă." (fr., trad. Al. Philippide)

Cum ar preţui critica şcolară acest sonet, presupunînd că n-ar rămîne nesimţitoare la farmecele lui ? In cazul cel mai fericit, observînd că deşi e vorba de natură poetul nu dă reprezentări din natură ci propriu-zis o definiţie, ar decide că ideea a fost exprimată plastic, prin urmare cu elemente din natură, căci ce este plastic cade sub simţuri. Deci plastic este sinonim pentru cei mai mulţi esteţi cu frumos şi cum plastică e în fond orice imitare a naturii, natural este sinonim cu frumos. Dar de ce plasticul să fie numaidecît frumos ? Problema este cu totul absurdă şi nimeni n-ar putea să-i dea o dezlegare. O imitaţie exactă a unei privelişti cu mijloace fotografice ar trebui să fie în chip necesar frumoasă. La asta se răspunde că imitaţia frumoasă e colorată şi personală. Va să zică se pune un accent deosebit pe intensitate. Dar aici cădem în plină subiectivitate, căci mie poate să-mi pară foarte colorat ceea ce altuia i se pare incolor.

De fapt analizînd bine sonetul lui Baudelaire, descoperim în el nu idei în sensul de concepte pe de o parte şi imitaţii de natură, adică plasticităţi, pe de alta, ci elemente disparate organizate într-o structură nouă, care nu e nici din domeniul logic, nici din acela al percepţiei naturii. Între stîlpi, cuvinte, parfumuri, copii nu este nici un raport de realitate. Fondul poeziei îl formează iniţierea solemnă, într-o pretinsă ordine metafizică, după care parfumurile şi coloanele ar colabora. Mişcarea rituală, comunicarea sibilinică, acestea sînt elementele poemului, şi dacă se poate vorbi de natural în chip figurat bineînţeles, putem remarca doar colaborarea simfonică a tuturor imaginilor. Deci nici vorbă nu este de vreo imitaţie ori de vreo simbolizare plastică a naturii. Sonetul e un fel de compunere muzicală, descriind doar organizaţiunea interioară a poetului, spaima lui în faţa universului. Presupunerea unei corespondenţe metafizice între elementele universului este ideea poetică.

Sînt unii care vor spune acum : fireşte, poetul îşi exprimă prin mijlocirea imaginilor propriul lui sentiment. Deci a doua formă de imitaţie, de imitaţie a realităţii interioare, este *sentimentul adevărat, sinceritatea*. Să ne întrebăm dar ce sentiment exprimă Baudelaire din gama ştiută a sentimentelor ? Răspunsul e greu de dat, tot aşa cum e greu de dat în muzică. E adevărat că am pomenit de spaima în faţa universului, dar acesta e un

mod de a vorbi. Poetul are o teroare calmă, o spaimă religioasă care e mai mult un act de cunoaștere. Fondul poeziei nu este *sentimentul*, ci atitudinea de inițiere în ordinea ascunsă a lumii.

Să vedem ce valoare poate avea sentimentul în poezie ? Cei mai mulți îl socotesc ca un punct de plecare, recomandînd sinceritatea, adevărul. Lucru în aparență curios. Cele mai sincere simțiri nu dau cele mai bune poezii, putem spune chiar dimpotrivă. Iată o poezie plină de sentiment scoasă la întîmplare dintr-o revistă literară recentă :

Mă doare sufletul
Mă doare inima
Mă doare dorul,
Mă doare tot ce-mi amintește
De clipele noastre dragi...

Versurile sînt firește rizibile pentru cei care au o oarecare noțiune de poezie, dar pentru omul simplu ele sînt zguduitoare, căci de cele mai multe ori prin sentiment se înțelege mărturisirea unei mari dureri și unei mari pasiuni, la acestea reducîndu-se după vulg sentimentele posibile. Nu trebuie nici o analiză ca să ne dăm seama că aceste versuri pline de sentiment ne lasă reci și că ele nu-și ating deloc scopul lor de a mișca. Una din cauzele frigidității lor este că ele nu sînt simbolizarea propriu-zisă a sentimentelor, ci doar schema lor logică. Dor, durere nu sînt sentimentele înseși, ci noțiuni de sentimente, conceptul prin care sintetizăm un număr de observațiuni asupra conduitelor umane. Nimeni nu simte durere cînd un poet declară că e cuprins de durere. În versurile lui Eminescu :

Pe lîngă plopii fără soț
 Adesea am trecut,
Mă cunoșteau vecinii toți,
 Tu nu m-ai cunoscut.

nu e amintit noțional nici un sentiment, dar totuși noi avem o clipă de regret și de indignare, fiindcă ni se pare scandalos ca o femeie să ignoreze pînă într-atît pe liricul trecător. Ne este indiferent dacă pe poet îl doare sau nu sufletul, singurul lucru interesant pentru noi este ca poezia să fie eficientă. Dar că, din acest punct de vedere, o poezie poate fi bună fiindcă exprimă durerea este un lu-

cru foarte discutabil. Practic vorbind, o simfonie poate să ne producă exaltațiune ori tristețe, dar nu există nici o bucată muzicală care să exprime în mod hotărît vreun sentiment. În de multe ori citatul sonet al lui Gérard de Nerval, *El Desdichado*, se vorbește de nemîngîiere și de melancolie :

> Je suis le ténébreux, le veuf, — l'inconsolé,
> Le prince d'Aquitaine à la tour abolie :
> Ma seule *étoile* est morte, — et mon luth constellé
> Porte le *soleil noir* de la *Mélancolie*...

dar nu ne cuprinde melancolia, ci o turburare de natură cognoscitivă. Un oracol turbure vorbește despre destinele unui poet. Nu numai că sentimentul nu produce sentimentul, dar noțiunile nici nu sînt, cum se socotește, ostile emoției și n-am avea decît să cităm pe Dante și pe Eminescu, poeți foarte abstracți. Nu se poate închipui versuri mai discursive decît acestea :

> Per me si va nella città dolente
> Per me si va nell'eterno dolore
> Per me si va tra la perduta gente.
>
> Giustizia mosse il mio alto Fattore
> Fecemi la divina potestate
> La somma Sapienza e il Primo Amore.
>
> Dinanzi a me non fur cose create
> Se non eterne ed io eterno duro :
> Lasciate ogni speranza voi ch'entrate. *

Emoția pe care ne-o produc este considerabilă, fără să putem determina practic sentimentul. Este și aci o emoție inițiatică, turburarea în fața unei sentințe obscure din care rezultă impenetrabila ordine a universului. Încît concluzia este aceasta : *poezia nu are nici o legătură cauzală cu sentimentele așa-zise adevărate și nici nu urmărește să trezească sentimente. Emoția poetică, dacă*

---

* „Prin mine se ajunge la amara cetate / Prin mine se ajunge la eterna durere / Prin mine se ajunge la pierduta seminție, / / Justiția îl mișcă pe-al meu părinte / Puterea cerească m-a creat / Suprema Înțelepciune și Iubirea Primă. / / În vremea mea au fost create / Doar cele eterne, iar eu etern durez : / Lăsați orice speranță voi care intrați." (it., trad. Andrei Niculescu)

este un sentiment, este un sentiment sui-generis, o emoție nepractică.

Este momentul de a combate o expresie nefericită care circulă în publicistica română și uneori sub pana unor oameni cu aparența de inteligență, expresie care e un instrument din arsenalul celor care văd în artă o imitație. Expresia este *a reda*. Mai toți constată că un poet *redă* bine natura, că altul *redă* bine un sentiment. Expresie îngustă, aproape trivială, fiindcă arta nu redă nimic, ci dă ceva care e din natură numai întrucît poezia însăși și arta însăși sînt și ele fenomenologic aspecte ale naturii în accepțiunea cea mai largă. Portretul unui individ nu este o redare a fizionomiei individului, nici măcar o idealizare a lui, ci este în plan estetic o invenție. Nu există în natură anatomia din sculptura greacă. Dar dacă întrebăm : arhitectura ce redă, cine ar putea da un răspuns valabil ? Arhitectura e una din artele cele mai pure, alături de muzică și de poezie, fiindcă ea creează o supra-natură, și ca să nu se înțeleagă greșit în sensul idealizării, o contra-natură, în mijlocul naturii.

O vorbă care circulă mult de la o vreme este *gratuitate*. Arta îndeobște și poezia în special sînt gratuite. Ce trebuie să înțelegem prin aceasta ? Că poezia e scoasă de acolo de unde nu este nici o activitate de adaptare teoretică ori practică, adică din nimic ? Mulți fac această eroare sinonimizînd gratuitatea și puritatea și recomandînd extirparea oricărei materii. Însă poezia e în punctul ei de plecare un act de viață deplină. Ca să cîntăm trebuie întîi de toate să trăim. Gratuitatea se înțelege de către poeții moderni ca o abdicare de la orice scop de adaptare. Într-adevăr, ideea ne adaptează întrucît ne orientează în lumea sensibilă, sentimentul ne adaptează întrucît ne semnalează plăcerile și durerile existenței. Poezia este însă o activitate fără finalitate, întrucît nu ne dă nici o imagine a realității și nu ne previne. În termeni obișnuiți poezia nu ne învață, deci nu se cade să fie didactică și nu ne arată ce e bine și ce e rău, deci, nu trebuie să fie morală. Poezia nu instruiește și nu educă, ea e un pur exercițiu spiritual.

Noțiunea de gratuitate se leagă cu aceea de obscuritate, sau mai bine zis de infinitate. Întrucît poetul nu voiește să comunice nimic din lumea aceasta, el trebuie să evite a părea finit, să se ferească a spune totul. Impreciziunea, clarobscurul, lacuna, acestea creează poe-

zia, după Paul Valéry și de altfel după mulți alții. Thibaudet citează două vechi strofe din Maynard :

> Mon ami, chasse bien loin
> Cette noire rhétorique ;
> Tes ouvrages ont besoin
> D'un devin qui les explique.
>
> Si ton esprit veut cacher
> Les belles choses qu'il pense,
> Dis-moi, qui peut t'empêcher
> De te servir du silence ? *

Maynard, firește, cel puțin așa pare, ironizează pe un poet obscur fără să-și dea seama că dădea definiția cea mai bună a poeziei, invers. Într-adevăr, tăcerea, absconsitatea sînt cele mai nimerite mijloace de a trezi predispozițiunea ceremonială, carcteristică poeziei, și de a da impresiunea de gratuitate fără sentimentul vidului. Căci atunci cînd ascunzi pari a spune ceva mai adînc decît atunci cînd spui totul. A spune totul înseamnă a fi discursiv și discursivitatea este retorică. Toți poeții moderni au veștejit retorismul, în frunte cu Verlaine :

> Prends l'éloquence et tords lui son cou.**

Nu trebuie să se confunde însă obscuritatea gramaticală cu absconsitatea substanțială. Poeziile lui Eminescu sînt foarte discursive, chiar elocvente, și cu toate acestea sînt sibilinice, ceremoniale, și dimpotrivă, multe versuri ermetice moderne dau impresia unei inteligibilități rău ascunse. Absconsitatea este dar un corolar al gratuității, un semn de substanțialitate cu refracție infinită.

O altă noțiune curentă azi este aceea de joc. Ideea că arta ar fi un simplu joc al oamenilor mari a fost sugerată încă de Schiller, dar încercarea de demonstrație s-a făcut în estetica modernă. Apoi s-ar fi constatat că arta nu intră totuși în mecanismul jocului propriu-zis. Totuși ideea de joc e bună și poeții o folosesc cu predilecție. Poeziile lui Ion Barbu se intitulează *Joc secund.* Trebuie

---

* „Prietene al meu, alungă departe / Această neagră retorică ; / Operele tale au nevoie / De un ghicitor care să le explice. // Dacă spiritul tău voiește a ascunde / Frumoasele lucruri pe care le gîndește, / Spune-mi, ce te poate împiedica / Să te slujești de tăcere ?“ (fr.)

** „Pune mîna pe elocință și sucește-i gîtul.“ (fr.)

să luăm cuvîntul într-un sens analogic. Poezia nu e jocul copiilor care exercită pentru existență, dar e una din activitățile caracteristice umanității care seamănă mai mult cu jocul. Tipice la joc sînt aparenta gratuitate, ritualul și tehnica severă. Paul Valéry accentuează îndeosebi asupra acestei ·laturi a poeziei, a ordinei, a necesității. De aceea el cultivă versul clasic, care sugerează mai puternic ordinea în sine, fără nici o finalitate. Este interesant că Tudor Arghezi și-a intitulat la rîndu-i culegerea de poezii *Cuvinte potrivite*, deci foarte în spiritul lui Paul Valéry. Prin urmare poezia n-ar urmări să comunice nimic, ci ar fi numai o potriveală de cuvinte după anume legi ale organizării spiritului.

Este acum momentul să facem o observație. Ideea, pornită din groaza de elocvență, că poezia nu spune nimic poate duce la erori, la o sterilitate numită impropriu purism. Organizarea spiritului presupune totdeauna un sens și lucrul a început să fie observat. Dementul nu mai este în stare de a ne comunica nimic, întrucît s-a alienat de la logica noastră, dar atitudinea lui este de a spune ceva. Dar vorbirea lui n-are sens, ea are forma cel puțin a sensului. Popoarele și poeții vechi au produs mituri. Aceste mituri sînt obscure, dar au un sens multiplu și infinit. Nu există mod de exprimare care să nu sugereze un sens, chiar fără explicare. Muzica este arta cea mai lipsită de conținut și cu toate acestea intelectualitatea nu-i lipsește. Căci muzica pare sforțarea disperată a unui mut de a comunica prin tonuri nearticulate un adevăr ce va rămîne mereu obscur. În chipul acesta, acel deziderat al lacunei este realizat în chip perfect numai de muzică, fiindcă muzica e o lacună prelungă, o năzuință goală de expresivitate. Deci trebuie să distingem inteligibilitatea de intelectualitate. O poezie nu trebuie să fie inteligibilă, adică nu trebuie să ne instruiască, dar trebuie să ne comunice totuși ceva din ordinea lăuntrică a spiritului poetului. Această sforțare de a comunica iraționalul, profundul trezește emoția noastră și ne dă iluzia că poetul exprimă sentimente. Presupunîndu-se întrebat de o fetiță ce este poezia, Giosuè Carducci răspunde așa :

O piccola Maria
Di versi a te che importa.

Esce la poesia
O piccola Maria

Quando malinconia
Batte del cor la porta.

O piccola Maria
Di versi a te che importa. *

Această poezioară produce o puternică impresie, pe care unii ar explica-o prin faptul că poetul e plin de sentiment. Dar construcția poeziei e didactică. În fond emoția vine din altă parte. Poetul ia atitudinea solemnă a unui om care spune ceva, dar nu spune nimic în termeni inteligibili. Din ținuta solemnă, din ceremonia fals didactică iese sugestia imposibilității poetului de a explica sensul interior al activității poetice. Totul rămîne abscons. Adriano Tilgher în *Estetica* lui pare a-și da seama de caracterul intelectual al poeziei, dar formula lui e prea subtilă. În tot cazul el are intuiția că ceea ce dă organizațiune unei poezii este factorul intelectual, ideea în înțelesul cel mai pur, pornirea de a comunica [1]. Noi am spune așa : poezia este un mod ceremonial, ineficient de a comunica iraționalul, este *forma goală a activității intelectuale*. Ca să se facă înțeleși, poeții se joacă, făcînd

---

* „O, micuță Maria, / De versuri ce îți pasă. // Se naște poezia, / Micuță Maria, // Cînd melancolia / Bate la poarta inimii. // O, micuță Maria, / De versuri ce îți pasă." (it., trad Andrei Niculescu)

[1] L'eperienza artistica perciò, pur essendo eperienza di somma individuazione, non va mai disgiunta dall'avvertenza di un universale : solo che questo universale lo vediamo nella cosa individuale, non lo pensiamo, non lo astrimo da essa ; non è per noi cencetto, ma fa tutt, uno con essa. Intuizione intellettuale, concetto intuitivo. Intuizione concettuale che è come il germe da cui nascono a uno a uno i particolari dell'opera d'arte. Il piano dell' opera (non un piano astratto, ma il piano vivente, l'idea direttrice dell'opera come *vis dinamica)* antecede e determina i particolari secundo una sui logica infailibile". (*Estetica*, II-a ed., *p. 58—59).* * Cu toate acestea, pozițiunea lui Tilgher este profund îndepărtată de a noastră. Voind să se elibereze de intuiționismul concret al lui Croce, Tilgher cade în idealismul lui Schopenhauer, refăcînd astăzi în Italia estetica lui Titu Maiorescu, pentru care arta era reprezentarea ideii sensibile, încorporate. Doar atît că „universalul" lui Tilgher nu pare a fi Ideea platonică, ci „logica internă" a operei. Noi respingem orice conceptualism. Opera nu conține nici un fel de idee, nici abstractă, nici sensi-

ca și nebunii gestul comunicării fără să comunice în fond nimic decît nevoia fundamentală a sufletului uman de a prinde sensul lumii. Ion Barbu, într-o foarte frumoasă poezie, a simbolizat această năzuință intelectuală, tradusă în rit și cîntec, atribuind-o universului întreg :

> Ar trebui un cîntec încăpător precum
> Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare ;
> Ori lauda grădinii de îngeri, cînd răsare
> Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum.

---

bilă, ci numai atitudinea curat formală a spunerii. În fața morții filosoful gîndește discursiv, omul trăind practic plînge, muzicantul cîntă, arhitectul înalță un mausoleu. În muzică și în monument nu se găsește deloc conceptul morții, nici măcar simbolizat, dacă nu confundăm alegoria cu arta, însă muzicantul și arhitectul au aerul a spune ceva. Dacă am descoperi un concept, ei n-ar mai *avea aerul*, ci ar *spune* într-adevăr și atunci procesul artistic ar fi oprit.

* „Experiența artistică, deși este o experiență a supremei individualități, nu este niciodată despărțită de contemplarea universalului ; numai că acest universal îl vedem în individual, nu îl gîndim și nu îl extragem din acesta din urmă ; pentru noi, el nu este un concept separat, ci se contopește cu celălalt. Intuiție intelectuală, concept intuitiv. Intuiția conceptuală care este germenele din care se nasc pe rînd detaliile operei de artă. Planul operei (nu un plan abstract, ci planul viu, ideea directoare a operei ca *vis dinamica)* precede și determină detaliile conform unei logici proprii infailibile." (it., trad. Andrei Niculescu)

TEHNICA CRITICII ȘI A ISTORIEI LITERARE *

Punerea laolaltă a criticii și a istoriei literare cînd e vorba de a le studia tehnica nu trebuie să mire, deși mulți s-au obișnuit a despărți istoria literară de critica așa-zisă estetică, făcînd din cea dintîi numai o introducere la cea de a doua. În realitate, critică și istorie sînt două înfățișări ale criticii în înțelesul cel mai larg. Este cu putință să faci critică curată fără proiecție istorică, cu toate că adevărata critică de valoare conține implicit o determinațiune istorică, dar nu e cu putință să faci istorie literară fără examen critic. Cine exclude criteriul estetic din istoria literară nu face istorie literară, ci istorie culturală. Așadar putem încă de la început afirma, sub rezerva demonstrației ulterioare, că istoria literară este forma cea mai largă de critică, critica estetică propriu-zisă fiind numai o preparațiune a explicării în perspectiva cronologică. Ne vom folosi deocamdată numai de noțiunea de istorie literară.

Benedetto Croce a tăgăduit propriu-zis putința istoriei literare. Pentru el istoria se întemeiază pe conceptul de progres, nu în înțelesul absolut finalist hegelian ori evolutist, ci în acela uman de activitate îndreptată conștient spre un scop. Însă operele de artă sînt fenomene izolate, remarcabile numai prin expresivitatea lor. O operă există artisticește sau nu există. Orice relație între opere rămîne exterioară, neputîndu-se bunăoară, esteticește vorbind, stabili vreo legătură cauzală între Dante și Shakespeare, unica notă a operei lor fiind aceea că sînt în sfera artei. Totuși Croce face mare caz de istoria literară, el însuși profesînd-o cu pasiune, și este capul unei întregi direcții literare al cărui cuvînt de or-

---

* Publicat prima oară în *Adevărul literar și artistic, 19* seria III, nr. 908, 1 mai 1938 ; nr. 910, 15 mai 1938 ; nr 917 bis, 3 iul. 1938.

dine este : *prin critica istorică la critica estetică.* Prin istorie literară Croce înțelege însă, ca mulți alții de altfel cu sau fără pretenții de esteticieni, o operație preliminară sau recapitulativă, exterioară momentului criticii estetice propriu-zise, care constă în simpla afirmare sau tăgăduire a existenței operei de artă ca produs expresiv. Ca act pregătitor, istoria literară este metoda de a pune pe critic ca reproducător exact în situațiunea în care se afla autorul ca creator. Însă multe din elementele constitutive ale operei fiind șterse prin trecerea vremii, cum e cazul cu opera lui Dante și a lui Shakespeare, restaurarea lor devine o condiție neapărată a reproducerii critice. „Fără tradițiune și critică istorică — zice Croce — înțelegerea tuturor sau aproape tuturor operelor de artă ar fi pentru totdeauna pierdută ; noi am fi ca niște animale vîrîte numai în prezent sau într-un trecut foarte apropiat. Numai încrezuții disprețuiesc și iau în rîs pe acei care reconstituiesc un text autentic, care explică sensul vorbelor și obiceiurilor uitate, care cercetează condițiile de viață ale unui artist și săvîrșesc toate acele lucrări ce înviorează trăsăturile și coloritul originar al operelor de artă."

Ca operație recapitulativă, neexistînd progres estetic în umanitate, istoria literară s-ar ocupa cu creșterea și scăderea conștiinței estetice, ca simple fenomene de istorie a culturii.

Teoria lui Croce cuprinde o observație indiscutabilă, aceea că foarte adesea o operă literară se stinge din cauza depărtării momentului istoric în care a luat naștere. Sînt opere la citirea cărora contimporanii au plîns sau au rîs și care azi ne lasă cu desăvîrșire indiferenți. Dar mai ajută oare la ceva exegeza în acest caz ? E un adevăr banal că operele mari sînt acelea care, prin universalitatea pasiunilor pe care le tratează, sînt înțelese oricînd. Prea puțină lumină poate adăuga examenului critic reconstrucția momentului în care s-au desfășurat faptele din *Iliada* și nu e nevoie nicăieri și nicicînd de vreun comentar ca să rîdem la *Avarul* lui Molière.. Deși unii au emoții complimentare, prin exegeză, aceștia nu sînt tocmai aceia care înțeleg mai bine. Sînt *rafinații, cărturarii,* oamenii voluptoși de cultură, în fond prea puțin preocupați de probleme de valoare. Orientarea practică a criticii în ultimele decenii a fost tocmai în direcțiunea distingerii a ceea ce este universal într-o operă de ceea ce

datează. Zeci de volume de exegeză nu vor fi în stare să ne mai facă să gustăm aluziile din teatrul lui Shakespeare, dar *Hamlet* rămîne. Croce ajunge la această definiție a istoriei literare din motive pur logice. Definind opera de artă ca expresie, el ajunge în chip necesar la încheierea că nu există scară de valori în artă. O operă există ori nu, și operele care există esteticește sînt toate de aceeași unică valoare a existenței. A recunoaște *universalitatea* unor opere și *caducitatea* altora ar fi însemnat pentru Croce să se pună dintr-un punct de vedere conținutistic, adică să afirme că sînt teme bune și teme rele, genuri mari și genuri mici. Însă pentru el nu există valori de conținut.

Punctul de vedere al lui Croce este evident greșit. Cu tot versul celebru al lui Boileau :

Un sonnet sans défaut vaut seul un long prène...*

numai cu un sonet nu se face operă mare. Există o ierarhie de valori după complexitate sau după profunditate. Dar nu trebuie să se creadă că această profunditate este a conținutului. Atunci un poem filozofic slab ar fi mai profund decît o poezie erotică bună. Putem reintroduce conceptul de conținut în artă și să facem critică conținutistică, însă într-alt sens care nu se abate de loc de la punctul de vedere al esteticienilor puri ca Benedetto Croce. Pînă acum se înțelegea prin conținut *materia* din care cu ajutorul *formei* ieșea opera de artă. Admițînd această identitate, putem ajunge la cele mai grave erori critice. Punctul de plecare al criticului și istoricului literar este opera ca realitate artistică. Însă cînd o operă există, ea începe a-și afirma un conținut care nu este materia din care a ieșit, ci viața fictivă pe care o începe. *Hamlet*, *Crimă și pedeapsă* sînt obiectul a considerații de tot felul, pe care unii ar fi înclinați a le socoti exterioare problemei estetice și fără îndoială că autorii înșiși nu s-au gîndit vreodată că vor stîrni atîtea comentarii. Și totuși a face psihologia și patologia lui Hamlet, a face sociologia lumii lui Dostoievski ori a determina gîndirea eroilor lui, nu este deloc o lucrare în afara esteticei, ci critica literară însăși. Căci orice fel de considerație este un fel de a afirma vitalitatea operei de artă și întîi de toate existența ei. Sînt multe opere care tratează mai adînc

* „Un sonet fără cusur valorează el singur cît un poem lung..." (fr.)

problemele lui Shakespeare și ale lui Dostoievski, dar n-au stîrnit nici o discuție, fiindcă aceste opere nu existau esteticește. Conținutul e pus în clipa nașterii operei de artă, nu înaintea ei. Nici un autor mai îndepărtat de gîndul adîncimii prin materie ca Flaubert. El e artistul pur în sensul lui Croce. *Madame Bovary* este tot ce poate fi mai plat sub raportul conținutului interior și totuși acest roman a stîrnit discuțiile cele mai variate și a dus chiar la formularea așa-zisului *bovarism*. Iar alte opere mult mai adînci prin intenție au rămas fără ecou. Explicația este că *Madame Bovary* există în planul ficțiunii și are așadar adîncimea realității. Cînd o operă mare apare, probleme numeroase și neprevăzute se iscă în jurul ei, așa cum se nasc în jurul oricărui fenomen. *Iliada* este o realitate și ca atare sîntem îndreptățiți să studiem psihologia eroilor, gîndirea lor, instituțiile lor și așa mai departe și niciodată nu ne vom putea opri. Una este a studia condițiunile din care a ieșit o operă și alta a studia urmările ei. Cine cercetează împrejurările sociale din care a ieșit observația din *Madame Bovary* face istorie exterioară literaturii, cine studiază lumea însăși din acel roman ca realitate cu toate problemele ce decurg din ea, acela numai face istorie literară. Prin urmare există două istorii : istoria fenomenelor reale și istoria fenomenelor fictive sau artistice. Aceste două istorii nu se deosebesc fundamental între ele. Singura deosebire este că faptele istorice sînt evidente, în vreme ce faptelor ficțiunii trebuie să le dovedim realitatea artistică. Însă putința de a le desfășura istoricește e o dovadă că ele există, altfel studiul istoric pare fals. Conceptul de progres pe care Croce îl cere în istorie poate fi urmărit și în istoria literară. Între eroii romanelor din secolul al XVIII-lea și cei ai romanelor din secolul al XIX-lea este o continuitate spirituală, precum este și între lirica acelorași secole. Dar nu este decît între momentele realmente artistice, restul fiind lipsit de semnificație, încît este o iuzie să credem că am putea face istoria spiritului unei epoci în afara istoriei de valori. Unii au și încercat a determina *stiluri*, dar noțiunea e prea abstractă, ducînd a ideea rotațiunii, și sugerează prea mult noțiunea de formă. Succesiunea în istoria literară este, ca și în istoria politică, empirică și neprevizibilă.

Admițînd deci că istoria literară ca istorie de valori este legitimă, acceptînd lateral și istoria condițiilor materiale din care iese o operă, adică istoria culturală, confundată în genere cu istoria propriu-zis literară, cu observarea că nu se deosebesc profund de istoria generală, să vedem care sînt condițiile istoriei. Istoria ar fi „totalitatea manifestărilor de activitate și de gîndire umană, considerate în succesiunea lor, în dezvoltarea și raporturile lor de conexitate sau de dependență" (Gabriel Monod). Trebuie să amintim că una din cele mai limpezi formulări ale condițiilor istoriei a dat-o A. D. Xenopol, care a deosebit faptele de repetiție din științele exacte de faptele de succesiune din istorie, care nu se pot formula în legi, ci numai grupa în serii fenomenale, stabilindu-se între ele raporturi de la cauză la efect. De bună seamă că raportul de cauză nu poate fi introdus în istoria literară, fiindcă în nici un caz nu se poate admite că purtările lui Hamlet au înrîurit istoricește pe Raskolnikoff. Dar este evident că se impune o ordine substanțială, neputîndu-se gîndi un Hamlet după Raskolnikoff, chiar dacă mai tîrziu am pierde cronologia faptelor. Operele literare au neapărat o dată care constituie o notă a existenței lor.

Cînd e vorba de istorie, îndeosebi de istoria literară, expresiile care vin mai des și mai cu emfază în gura istoricului sînt *obiectiv* și *științific*. O operă este obiectivă, șiințifică, alta dimpotrivă este subiectivă, neștiințifică. Se mai vorbește apoi de onestitate și neonestitate. S-ar părea dar că istoria este o chestiune exclusiv de disciplină. Cei mai concesivi teoreticieni admit că în expunerea rezultatelor se cere și talent, dar ne încredințează că istoria este o știință în sensul că reunirea, verificarea și coordonarea faptelor sînt supuse la reguli speciale de critică și metodă științifică. Totuși această concepțiune este exagerată și vom vedea de ce. Este de notat că rigoriștii fac foarte adesea observațiuni care sînt adevărate șicane. Mulți din cei care studiază la noi pe Eminescu scot exclamații de indignare cînd cineva scrie *Mihail* în loc de *Mihai Eminescu*. Ei notează abaterea „de la știință" astfel : *Mihail (sic !) Eminescu*. A cita versuri de Eminescu în scopuri cu totul estetice dintr-o ediție declarată neștiințifică este o mare culpă. Opera care cuprinde asemenea abatere încetează de a mai avea vreo valoare și e declarată *neștiințifică*. Se face deci con-

fuzie între metodele de observație istorică și tehnica expunerii.

În ce poate consta obiectivitatea în istorie? În știință ea ar însemna așteptarea ca un număr suficient de experiențe să îndreptățească inducția. În istorie, unde toți recunosc două momente : strîngerea faptelor și interpretarea lor, obiectivitate nu poate însemna decît plecare de la fapte autentice. Rigoriștii însă vorbesc des de subiectivitate, de atitudine neștiințifică cu privire la interpretare. Deci se pune întrebarea : obiectivitatea și subiectivitatea, admițînd că cercetătorul n-are intenții neoneste și pornește de la fapte autentice, este numai o chestiune de știință ori de neștiință? Răspunsul este acesta : *În afară de autenticitate și onestitate, noțiunea obectivității n-are nici un sens. Orice interpretare istorică este în chip necesar s u b i e c t i v ă.*

Nu avem nevoie să recurgem la imagini din filozofie, la apriorismul lui Kant ori la concepția schopenhaueriană a lumii ca reprezentare a noastră. Acolo e vorba de condițiile înseși ale obiectivității, pe cînd aici este o problemă specială, proprie istoriei. Dacă e vorba de îndreptățiri filozofice, putem să apelăm la psihologie. Există o direcțiune numită Gestaltpsychologie, psihologia formală. Reprezentanții ei mai de seamă sînt Wertheimer, Köhler, Koffka și Lewin. Noțiunea fundamentală a acestei direcțiuni este aceea de structură, organizațiune, formă. Vechiul asociaționism, care vedea în orice percepție o sumă de senzațiuni, gestaltismul îi opune concepția percepției ca fenomen originar. Fiecare percepție are o structură proprie, o organizațiune, care nu este suma părților, ci mai mult decît o adițiune. Fie că forma e chiar în lumea fizică, fie că este un unghi de vedere al nostru, ea trebuie să fie desprinsă din aglomerațiunea de senzațiuni, cu ea începîndu-se fenomenul propriu-zis. Cu alte cuvinte, cunoaștem în măsura în care recunoaștem o structură, în care organizăm. Sînt mulți aceia care privesc un tablou fără să-l vadă cum trebuie, fiindcă n-au izbutit să delimiteze contururile. Aplicînd această observație gestaltistă în cîmpul larg ai istoriei, ajungem la încheierea că faptele, ca să devină fenomen istoric, au nevoie să fie văzute într-o structură, să capete de la noi un sens. Ideea de structură în istorie a emis-o mai de mult filozoful Dilthey. Acesta trăiește pe ruinele lui Hegel, de la care a înlăturat finalismul exagerat, dar a păstrat obișnuința de

a-și proiecta ideile generale în istorie, în care dacă nu mai găsește absolutul, află însă structuri succesive. Deocamdată n-avem nevoie de a ne sprijini pe o filozofie spre a demonstra subiectivitatea necesară în storie. Ea reiese dintr-o simplă analiză a faptului istoric. Acest fapt nu există în sine cum există faptul fizic, ci numai ca un punct de vedere. Faptele noastre de acum nu sînt istorice, ci existențiale. Dar orice fapt, oricît de indiferent în sine, introdus într-o structură de un istoric, devine istoric. Istoria este interpretarea însăși, punctul de vedere, nu grupul de fapte, și această interpretare presupune un ochi formator. Un șir de soldați înghețați se tîrăsc prin zăpadă prin Rusia. În fruntea lor călare cu capul în piept înaintează un bărbat care răspunde la numele de Napoleon. Scena în sine e fără sens. Dacă însă o introducem în conceptul de campanie în Rusia și pe acesta în acela de epocă napoleoniană și pe cel din urmă în conceptul de istorie a Franței, atunci abia începem să avem istorie. Se va putea observa însă că aceste organizațiuni sînt obiective, adică oferite de la sine, cu necesitate, tuturor. În istorie și mai ales în istoria literară nu există structuri obiective, ci numai categorii, puncte de vedere. Au existat oare Renașterea, Romantismul ? Au fost succesiuni de fapte indiferente care nu s-au impus ca structuri decît atunci cînd cîteva minți geniale, îndeosebi Burckhardt și Doamna de Staël, au început să întrevadă în fapte unele organizări. Aceste formulări nu sînt arbitrare decît fiindcă faptele pe care se bizuie sînt autentice ; dar subiective, adică ieșite din mintea unuia singur, sînt cu siguranță. E de ajuns ca un alt cap formator să sfărîme aceste structuri și să întocmească pe baza faptelor altele, și Renașterea, Romantismul dispar sau rămîn alături de alte unghiuri istorice. Este o prezumție că odată determinat obiectul, istoricul literar n-are altceva de făcut decît să-l studieze după toate regulile. Care reguli ? În școală se studiază de obicei o operă literară sub raportul fondului, al formei, al înrîuririlor, al soartei literare etc., crezîndu-se că acestea sînt criteriile științifice absolute, cînd în fond sînt numai niște puncte de vedere personale ale unor esteticieni dualiști. Croce studiază *științific* o operă sub raportul numai al expresivității ei, un fragmentarist caută fragmentele viabile, un purist caută poezia pură. Metoda este așadar în strînsă legătură cu noțiunea de valoare și cu unghiul de vedere

propriu. Nu numai atît. Planul de lucru aplicat la unul nu se potrivește la altul. Ca să înțelegi pe Creangă, pe Eminescu și pe Caragiale, trebuie să descoperi la fiecare o structură proprie. Însă a descoperi este tot una cu a inventa, fiindcă dacă ea ar fi evidentă oricui, n-ar mai fi nevoie de nici o sforțare metodologică.

Există în Franța o școală istorico-literară universitară, școala lui Lanson, care vrea să opună metoda științifică diletantismului unor critici ca Taine, de pildă. Activitatea didactică a acestei școale e foarte interesantă, dar direcția ei este lipsită de orice concepție. Insistînd prea mult asupra metodei de lucru, ea nu e în stare să explice în ce scop se întrebuințează aceste metode, întrucît nu poate explica rostul istoriei literare. Ea pretinde că istôria tinde „să restituie și să descrie trecutul", că ea încearcă să înțeleagă și să explice, adică să găsească „le comment et le pourquoi, mecanismul și cauza fenomenelor literare". Ca să descrii trecutul în materie de literatură trebuie să introduci în succesiunea indiferentă a faptelor un sens, o structură, altfel nu există istoria. Cît despre „le comment et le pourquoi", orice om de oarecare concepție estetică înțelege că e o propunere fără nici un înțeles în cîmpul artei. O eroare și mai gravă a acestei școli este de a crede că un subiect se poate epuiza, în care scop se recomandă cercetătorilor o întreagă tactică pentru a descoperi subiectele netratate încă sau tratate incomplet ori *neștiințific*. Totdeodată se mai profesează și demoralizanta teorie a cărților învechite, în virtutea căreia, adăugînd cîteva puncte noi la bibliografia unei opere, ai scos-o din circulațiune. În realitate toate noile informații nu vor putea distruge *Histoire de Charles XII* a lui Voltaire, nu fiindcă ar fi scrisă frumos, ci pentru că Voltaire a găsit un punct de vedere solid și probabil în intuirea personalității eroului. Alții pot scrie alte monografii fără s-o înlăture pe cea dintîi. Poate un cercetător să pună tom peste tom în cercetarea unei așa-zise probleme și să socotească studiul exaurient ; un punct de vedere creator face din tot studiul lui un morman de hîrtie. Un elev al lui Lanson, Gustave Rudler, persiflează pe Taine. „Taine — zice el — se juca cu noțiuni îngrozitor de complicate, ca acelea de rasă și de mediu ; el întrevedea cauze așa de generale că între ele și fenomenele particulare distanța era enormă, de netrecut, raportul nedemonstrabil... Noi facem ceva mai

puţin măreţ, dar mai strîns. Noi studiem faptele vecine după timp şi spaţiu, sforţîndu-ne să atingem cauzele imediate şi contingente şi luînd seama ca din lanţul raporturilor să nu lipsească inele." Toate acestea sînt prezumţii de istoric fără pregătire filozofică. Arbitrarul punct de vedere al lui Taine rămîne ca o strălucită încercare de formare a faptelor informe, iar cauzele imediate şi contingente nu ne interesează de loc. Toate acestea sînt mimetisme sub înrîurirea metodelor din ştiinţele exacte. Însă acolo explicaţiunea are ca scop ridicarea la concepte cu sfera din ce în ce mai largă, în vreme ce în istorie a înţelege înseamnă a descoperi umanitatea faptelor. O biografie este bună, substanţial ştiinţifică, atunci cînd toate momentele ei apar ca momente coerente de manifestare a unui erou. Dacă nu este astfel, toată ştiinţa e inutilă şi explicarea rămîne o seacă teorie. Încheierea este : *rostul istoriei literare nu e de a cerceta obiectiv probleme impuse din afara spiritului nostru, ci de a crea puncte de vedere din care să iasă structuri acceptabile.* [1]

II

Din capitolul precedent reiese că nu există istorie literară ci numai istorici literari. Înainte de a examina metodele, se cade dar să vorbim despre condiţiile de a putea fi un istoric.

Este un lucru care de obicei se trece cu vederea, dar care este totuşi capital : istoria literară este o istorie de

---

[1] În direcţiunea aceasta, oarecum, merge şi gîndirea lui Henri Massis (*Jugements*, I, p. 65), cu deosebirea că „punctul de vedere" este dogma catolică. „Aussi bien l'histoire n'est pas et ne peut pas être une science, car elle ne porte que sur des faits individuels et contigents ; par là-même, le caractère scientifique est contraire à sa nature et à ses possibilités. L'historien, pour opérer un choix entre les faits qui lui sont connus, doit recourir à un jugement de valeur qui n'a ni son principe, ni son point d'appui dans l'histoire elle-même." *

* „Astfel, istoria nu este şi nu poate fi o ştiinţă, căci ea nu se ocupă decît de faptele individuale şi contingente ; prin însuşi acest fapt, caracterul ştiinţific este contrar naturii şi posibilităţilor sale. Istoricul, pentru a opera o alegere printre faptele ce-i sînt cunoscute, trebuie să recurgă la o judecată de valoare care nu-şi are nici principiul, nici punctul de sprijin în istoria însăşi." (fr.)

valori și ca atare cercetătorul trebuie să fie în stare întîi de toate să stabilească valori, adică să fie un critic. Mulți istorici literari își închipuie că operele de mîna a doua sînt mai importante, întrucît ele zugrăvesc o epocă, și că prin urmare istoricul se cade să studieze orice fenomen. Este o poziţiune falsă, ieșită și dintr-o greșită opiniune despre raportul dintre viață și artă. Se crede anume că există un spirit al vremii care înrîurește pe artist și că studiind acest spirit în operele mediocre vom ajunge să înțelegem operele de creație. Se confundă deci istoria spiritului public cu istoria operelor de artă ca rezultate ale efortului artistic. Dar, în fond, există oare un romantism al vieții publice și al literaturii mărunte din care s-ar fi inspirat marii romantici? Fără prejudecăți ne vom încredința că nu există. Romantismul este o atitudine exclusiv a marilor romantici, care apoi firește s-a generalizat prin imitație. Putem să studiem oricît poezia mediocră și spiritul public din România pînă la 1871. Nu vom găsi nici urmă de eminescianism. Eminescianismul este un produs al lui Eminescu.

Cînd însă definim o valoare putem să ne creăm concepte ca romantism, eminescianism, prin care să simbolizăm un număr de atitudini. Nu există în istoria literară literatură mediocră dar *reprezentativă* dacă n-am definit întîi valorile estetice absolute. O istorie literară fără scară de valori este un nonsens, o istorie socială arbitrară.

Dar dacă un istoric literar trebuie să fie mai întîi un critic, ce este un critic? Poate învăța cineva să fie critic? Răspunsul este : nu. Critica este o vocațiune așa cum sînt poezia, romanul și celelalte arte. Nu poți fi critic numai cu voință și deci istoria literară în fundamentul ei nu este o știință. Croce însuși acceptă acest punct de vedere.

„...activitatea prețuitoare — zice el — care critică și recunoaște frumosul se identifică cu aceea care îl produce. Deosebirea constă numai în diversitatea împrejurărilor, fiindcă o dată e vorba de producțiune și altă dată de reproducțiune estetică. Activitatea care judecă se zice gust ; activitatea producătoare, geniu : geniu și gust sînt, deci, în substanță identice. Această identitate se întrevede atunci cînd îndeobște se observă că criticul trebuie să aibă ceva din genialitatea artistului și că artistul tre-

buie să fie dotat cu gust ; sau că este un gust activ (producător) și unul pasiv (reproducător)."

Prin urmare după Croce un critic trebuie să aibă gust și gustul este din aceeași substanță ca și geniul. Propozițiunea nu e clară și mulți ar putea afirma că au gust fără să-l aibă. Conceptul de *gust* este confuz și învechit. La noi d-l M. Dragomirescu l-a înlocuit cu *simțul critic*, care ar fi un nou simț pe lîngă cele obișnuite și prin care am lua cunoștință în chip obiectiv de capodoperă. În felul acesta critica devine o Literaturwissenchaft, o Știință a Literaturii. Nu trebuie prea multă demonstrație ca să ne dăm seama că lumea nu are în genere acest simț și cînd o facultate nu e generală nu se poate întemeia pe ea nici o observație obiectivă. Nici capodopera nu există obiectiv, ci e rezultatul proiectării asupra unui produs uman a unui sentiment de valoare. Mai bine putem înțelege atitudinea critică printr-o analogie cu sentimentul moral, cu alte cuvinte în cuprinsul activității normative a spiritului.

Dar ce înseamnă atitudine normativă ? Aceea în care spiritul își reprezintă faptul extern ca un produs posibil al propriei sale activități. Cînd zic că o acțiune este morală vreau să spun că imaginea propriei mele persoane săvîrșind același act este admisă de conștiința mea ; într-un cuvînt că faptul a anticipat o dispozițiune permanentă a voinței noastre de a realiza aceeași acțiune. Trecînd în domeniul estetic, cîtă vreme voința mea nu participă potențial la realizarea operei de artă, cîtă vreme nu dau o *valoare* obiectului, admițîndu-l ca un produs posibil al propriei mele activități creatoare, n-am decît o emoție psihologică. Natura nu poate fi frumoasă în înțeles artistic, ea nu reprezintă o valoare, căci nu mă pot închipui pe mine însumi în actul de a crea natura. Între critică și creație nu este o deosebire de esență, ci numai una de proces. Una pornește din afară spre a deștepta apetiția creatoare, cealaltă procede dinăuntru spre a-și găsi materie. Simțul critic e actul creator eșuat, răsfrînt în conștiință înainte de a ajunge la periferie și devenit astfel sentiment artistic, actul creator întrerupt din cauză că altul l-a săvîrșit după norma însăși a spiritului nostru creator. În măsura în care materialul poetic deșteaptă în fantazia noastră elanul creator, provocînd astfel o idee creatoare ce se recunoaște într-o formă străină ca într-o expresie proprie, emoția psihologică se transformă

în sentiment estetic. Facultatea noastră creatoare, virtuală, nu poate accepta ca valoare întreg materialul perceput, nu poate adică recunoaște peste tot o posibilă producție proprie. O parte din opera artistică este deci respinsă de spirit ca formă goală fără ecou asupra fanteziei, ca manieră ce nu dă normă activității artistice. Cu alte cuvinte, simțul critic este *forma* propriei noastre facultăți creatoare, sub unghiul căreia primim și valorificăm numai ceea ce ni se prezintă ca urmînd normele de creație ale spiritului nostru. A înțelege înseamnă a recunoaște că dacă am fi executat noi opera, am fi urmat norma însăși a artistului. De aici acel sentiment că autorul ne-a exprimat parcă propriul nostru gînd, de aici comunitatea de simțire între autor și critic. O consecință a acestui punct de vedere este că criticul trebuie să aibă nu numai însușiri virtuale de creator, dar chiar oarecare pricepere tehnică. Dacă nu poate fi bun artist el însuși, criticul trebuie cel puțin să rateze cît mai multe genuri. Ratarea este o participare activă la procesul creator, o garanție de comprehensibilitate. Criticul care n-a făcut în viața lui un vers, ba chiar își face o mîndrie din asta, n-a încercat niciodată să facă nuvelă sau roman, acela e un fals critic, un doctor, un profesor. Toți marii critici au făcut literatură și, contrar prejudecății comune, literatură foarte bună, căzută în umbră numai prin renunțare. Invers, artiștii, contrar iarăși părerii comune, cînd au o conștiință largă sînt criticii cei mai pătrunzători și adevăratele valori au fost descoperite de către artiștii-critici.

Din constatarea că un istoric literar trebuie să fie un critic și criticul un artist, fie și ratat, și în orice caz un om cu vocație, ar rezulta că întocmai cum nu poți preda poezia la universitate, nu se pot da de pe catedră nici instrucțiuni de tehnică critică. Totuși critica are o latură prin care intră în tehnică și ca atare printre ocupațiile metodice. Așa precum poetul trebuie să-și cunoască bine limba și să studieze versificația, oricît acestea în sine ar fi exterioare actului de creație, criticul și istoricul literar trebuie să-și supună vocația unei discipline. Aceasta singură se poate învăța. Dar reiese din cele spuse pînă aci că de vreme ce critica este chestiune de vocație, nu se cade să se ocupe cu tehnica ei decît persoanele cu această vocație. Și cum sînt puține, iar deocamdată am putea spune chiar că nu există, tot acest curs despre

tehnică pare inutil. Totuşi nu e. Întîi nu se poate şti cine are sau nu vocaţie apriori. Deci toţi cei ce se ocupă de literatură se cade să se pregătească măcar din interes teoretic. Al doilea, există o latură a tehnicii critice, auxiliară ce-i dreptul, în care oricine poate aduce o contribuţie. Încît istoria literară are două părţi : istoria literară propriu-zisă, istoria de valori, într-un cuvînt sinteza, şi istoria literară auxiliară, istoria documentelor literare, adică ceea ce se cheamă în istorie analiza. Această din urmă istorie, care de fapt nu e istorie, ci erudiţie, o poate face oricine după anumite reguli. Istoria de documente este însă absolut trebuitoare istoricului literar creator, şi dacă un om fără vocaţie nu trebuie să iasă din erudiţie, un critic trebuie totdeauna să se coboare la ea. Din istoria documentară fac parte : *bibliografia, comunicarea de documente inedite, ediţiunea critică, critica izvoarelor sub raportul autenticităţii şi al autorităţii, critica de atribuţie, datarea unui document, istoria fenomenelor literare privite ca simple fapte de cultură, biografia socotită ca pură cronologie.* Toate aceste operaţii trebuitoare ca puncte de plecare istoricului literar se pot face de către oricine fără nici o vocaţie. De tehnica lor ne vom ocupa mai departe.

Istoricii literari aşa-zişi universitari, precum Lanson, Rudler, socotesc că multe alte studii se pot întreprinde după metode. [1] Ei au credinţa că un subiect cercetat bine

---

[1] Scientismul în critică vine dintr-o confuzie de termeni. Pozitivistul îşi închipuie că criticul prin *explicaţie* înţelege arătarea raportului cauzal. Toţi criticii ştiinţifici au făcut această eroare, luînd opera de artă ca un simplu fenomen obiectiv şi arătîndu-i cauzele exterioare. Taine, Brunetière îşi închipuise că au explicat ceva din punct de vedere estetic considerînd opera ca un fenomen natural. Explicaţiunile pot fi juste, dar în istorie, în sociologie, oriunde afară de critică. A explica în critică nu înseamănă a arăta cauza exterioară a emoţiei artistice, cauza adevărată a emoţiei fiind însăşi existenţa operei de artă. A explica înseamnă (etimologic vorbind) a desfăşura, a face explicită emoţia : a dovedi într-un cuvînt că fenomenul de cultură există ca fenomen artistic. Cititorul comun nu are putinţa de a recepta frumosul şi el cere criticului o stimulare în această direcţie, aşa încît ceea ce este obiect pentru critic să devină obiect şi pentru el. Şi mai puerilă apare critica aşa-zisă genetică (urmărind producerea frumosului) şi cu varietatea ei, critica fonologică, avînd ca punct de plecare teoriile lingvistului Grammont (teorii din punct de vedere estetic cu desăvîrşire ridicule). Criticul fonologic vrea să explice emoţia poetică prin cauzele sonice (evident exterioare). După Grammont, unele vocale sînt vesele şi altele triste. A

științific se epuizează și că istoricul literar trebuie să depisteze temele care n-au fost încă tratate. Fundamentală eroare! Nu există subiect epuizat și istoria literară ar fi o tristă ocupație dacă ar consta în goana după subiecte netratate. Nu faptele care stau la baza unui studiu formează studiul, ci punctul de vedere, principiul formal coagulator, structura. Pot istoricii literari să scrie o sută de cărți despre Goethe, subiectul e mereu virgin, ba ceva mai mult, și documentele, oricît de cunoscute, păstrează o latură inedită. Fiindcă un document nu reprezintă un adevăr absolut ci unul relativ la punctul de vedere. Unul citește într-un izvor ceea ce altul nici n-ar fi bănuit. Prin urmare istoricul literar nu are decît datoria de sinceritate de a trata subiectul în care simte că va descoperi o structură nouă.

Să zicem dar că tema a rămas netratată. Ce este această *temă*? Există ea în mod obiectiv? De fapt istoricii academici profesează un mimetism mașinal și steril. De pildă, s-a studiat limba lui Creangă, limba lui Eminescu, limba lui Odobescu și întîmplător nu s-a studiat limba lui Alecsandri. Întrebarea este: avem noi numaidecît obligația să studiem limba lui Alecsandri? Înseamnă asta critică și știință? Bunul-simț spune că nu. Temele pe care le propun azi istoricii sînt criterii personale ale unor critici mai vechi. Aceste criterii nu se potrivesc oriunde. Nu există nicăieri o listă de puncte de vedere și nu e critic acela care pornește de la teme impuse dinafară. Tema se confundă cu geniul critic al cercetătorului. Un critic răsfoiește pe Alecsandri și descoperă în el o structură neobservată de altul. Aceasta este tema lui. Deci în afară de operațiile de erudiție pomenite, nimic nu se mai poate întreprinde fără vocație. Și primul

---

descoperi în poezia lui Eminescu abundența rimelor în consoană muiată sau în *i* înseamnă după d. Caracostea *a explica* opera lui Eminescu. Critica devine astfel o statistcă acustică. Atunci cînd întrebăm dacă cutare pastel de Alecsandri are valoare (de fapt cerem să ni se *sugereze*, să ni se *inculce* excelența estetică), criticul fonologic răspunde: da, căci descoperim vocala *i* folosită în combinațiile cele mai acustice. În critică a explica este sinonim cu a provoca percepția și nu vom comunica niciodată emoția muzicală descriind alergarea pe clape a degetelor. Poezia este un fenomen primar, nu un conglomerat de sunete, și de altfel pentru psihologul atent nu sunetele cauzează ideea, ci ideea dă valoare afectivă sunetelor. Nu există disciplină explicatoare a artei, ci numai critici comunicînd practic emoția.

semn al vocației este de a descoperi în fapte structuri noi, inedite.

În afară de vocația critică și de disciplina de cercetător erudit i se mai cer istoricului literar unele condițiuni pe care trebuie de altfel să le îndeplinească și simplul erudit. Foarte mulți cred că istoria literară este o specialitate în sine care se-nvață în cuprinsul studiului limbii și literaturii române. Cel mult i se cere criticului și istoricului oarecare cultură generală. Este o eroare gravă, care explică de ce istoria literară a produs la noi așa de puțin și mai ales opere de platitudine și de prejudecăți didactice. Partea de istorie pură din istoria literară și pregătirea istorică a momentului critic și a sintezei cer o pregătire de istoric. Cum faptul literar este și un fapt istoric, iar scriitorul este un personaj istoric, se cade ca istoricul literar să fie mai întîi de toate un istoric general, care numai după oarecare experiență să treacă la istoria literară propriu-zisă. În privința asta metodele generale ale istoriei se aplică întocmai și istoriei literare, care într-anume înțeles este numai o ramură a istoriei generale.

Istoricul literar așează în timp fenomene care au structuri complexe, care nu sînt simple fapte perceptibile pe două dimensiuni. Este învederat că cine face istoria filozofiei trebuie să fie un filozof, istorie fiind aici echivalent cu analiza ideilor filozofice în desfășurarea lor temporală. Literatura aduce fenomene complexe, în structura cărora intră idei filozofice, științifice, artistice, în sfîrșit tot ce aparține culturii. Cum ar fi cu putință să studiezi pe Maiorescu fără pregătire filozofică ? Ce prețuire poate da cineva asupra lui Odobescu dacă nu are suficiente îndrumări în arheologie, în istoria artelor și mai ales dacă n-are o educațiune artistică asemănătoare ? Lipsa de cultură face pe criticul și istoricul literar să alunece pe deasupra problemelor esențiale pe care le pune o operă, ori să le privească cu ostilitate. Din cauza nepregătirii filozofice a criticilor mai noi, se disprețuiește azi tot ce ar cuprinde imagini care ar putea fi convertite în idei. Dacă azi ar apărea Eminescu, el ar fi rău primit. Maiorescu s-a simțit atras de poezia lui Eminescu prin mijlocirea conformității de gîndire filozofică, nu fiindcă și-ar fi închipuit că ideea singură conferă o valoare, dar fiindcă putea înțelege pe Eminescu în toată amplitudinea spiritului său. Sînt foarte mulți poeți

care nu sînt propriu-zis filozofi în sensul academic al cuvîntului, dar care pornesc de la acele aspecte ale vieții care formează totdeodată obiectul de predilecție al filozofului. Cu alte cuvinte, acești poeți simt poziția lor în univers fără s-o analizeze prin noțiuni. Un critic fără cultură filozofică, fără Weltanschauung, e un orb. Ce ar putea spune despre Blaga, poet cu viziune a lumii și totdeodată dialectician estetic, un istoric literar nefilozof? La aceste obiecțiuni s-a căutat a se răspunde practic într-un fel nepotrivit aici. Socotindu-se om de știință, deci specialist, istoricul literar se mărginește a privi lucrurile numai sub aspectul strict literar (ca și cînd ar exista un astfel de aspect pur!). Pentru rest el apelează *obiectiv* la cercetătorii de specialitate. În literatură această specializare este absurdă și înrudită cu obiectivitatea unor istorici literari didactici. Aceștia nu caută ei înșiși o structură în opera studiată, ci compilează opiniile criticilor. Foarte adesea se întîmplă ca toate opiniile compilate să fie false.

În afară de cultură filozofică îi mai trebuie criticului și istoricului literar o vastă și foarte sistematică cunoaștere a literaturilor universale. Specializarea într-o singură literatură este greșită, fiindcă substanțial nu există mai multe literaturi, ci numai aspecte naționale ale aceluiași spirit cosmic. Istoricul nu trebuie să pornească dinăuntru în afară, ci dinafară înăuntru. În orice caz, conștiința literară bogată dă criticului repede noțiunea exactă a momentului pe care-l studiază și-l ferește să facă descoperiri false. Închiderea într-o literatură ca într-o specialitate duce la rezultate rele. Istoria literară franceză, așa de remarcabilă în unele laturi, izbește totuși prin îngusta informație literară internațională. Istoricul francez nu cunoaște în genere direct literaturile germană și italiană, necesare pentru definirea Renașterii și Romantismului. El se informează din opere de sinteză franceze, ceea ce este foarte insuficient. Unii vor zice că astfel de cunoștințe și cercetări intră în așa-zisa literatură comparată, considerată și ea ca o specialitate. Însă cum nu e cu putință să nu fii comparatist cînd studiezi un fenomen, specializarea rămîne o eroare.

Chiar dacă renunțăm în mare măsură la punctul de vedere comparatist, marea cultură literară este absolut trebuitoare criticului. Am zis că simțul critic constă în sentimentul că opera a urmat întocmai norma propriului

și latentului nostru spirit creator, că adică, dacă am fi avut aceeași idee, am fi exprimat-o întocmai. Aceasta în teorie. Cu asta ajungem la o comunitate simpatetică cu autorul, cu asta înțelegem, dar putem încă să ne înșelăm asupra treptei pe care o ocupă opera în ierarhia valorilor. Atunci intervine o metodă foarte veche și foarte solidă: compararea cu capodoperele universale. În literatura noastră n-avem încă prea multe opere fundamentale și în toate genurile, de unde, fiind la mijloc și lipsa de viziune a criticilor, totul devine extraordinar. Oricît ar înrîuri școala, este sigur că anume valori rezistă prin însăși structura lor. Poate individul superficial să ridice din umeri la Homer, Dante, Shakespeare ori Molière. Cine are o cultură serioasă nu poate să nu rămînă zguduit de adîncimea simplă și eternă a acestor autori. Cercetîndu-i pe aceștia, criticul ajunge să stabilească unele norme ale capodoperei care, firește, nu sînt exemplare, fiindcă nimeni urmîndu-le nu va ajunge genial, dar sînt instructive cu privire la structura capodoperei. Teatrul lui Delavrancea a fost pe vremea lui socotit miraculos, teatrul lui M. Sorbul genial. E de ajuns să comparăm *Patima roșie* cu o operă clasică înrudită ca să ne dăm seama de adevărata proporție a piesei. Tot astfel romanul lui Duiliu Zamfirescu a fost suprapreţuit. În genere criticul român nu știe să-și îndreptățească judecata. O operă clară i se pare banală, o operă fără nici un conținut și confuză i se poate părea excepțională. Patosul, elocvența îl sperie. Aceasta fiindcă cunoaște numai unele atitudini ale literaturii actuale. De pildă, este înrădăcinată la noi ideea că cine face proză cu subtitlul roman trebuie să urmeze legile romanului, să fie autentic, adînc și celelalte. Ori de cîte ori apare o operă în proză care urmărește alte scopuri, cum ar fi multe din cărțile d-lui M. Sadoveanu, se deplînge lipsa de observație. Însă cine cunoaște literatura clasică știe că observația n-a dat singurele opere mari. Orice încercare de literatură fantastică este primită la noi cu ironie, ca fiind o rătăcire, o abatere de la observație, într-atît criticul nostru e lipsit de sentimentul marii literaturi fantastice profesate de un Edgar Poe, Th. Gautier, de Hoffmann. În poezie, înrîurirea aproape exclusivă a presei literare franceze face pe criticul român să aibă oroare de poezia cu idei, de marele vers, de amplitudine, și tot lipsa de serioasă cultură filozofică și literară face ca însăși poezia pură

să fie înțeleasă în felul absurd al unei poezii fără conținut.

Intr-un cuvînt, nu istoria literară este totul, ci istoricul literar, și acesta trebuie să fie un om de o mare capacitate intelectuală.[1]

III *

Două dintre cele mai cultivate metode în critica așa-zisă științifică sînt *critica izvoarelor* și *critica genetică*. Critica izvoarelor este o varietate a criticii de apropiere, de analogie. Între două opere literare se observă asemănări. De pildă, *Mureșan* al lui Eminescu seamănă pîna la un punct cu *Faust* al lui Goethe, *Scrisoarea pierdută* de Caragiale seamănă în unele privințe cu *Revizorul* de Gogol. Ce spune aceasta? După unii, foarte multe lucruri privind judecata însăși de valoare asupra operelor. Dar nu vom pune acum în chestiune legitimitatea apropierilor, pe care oricine de altfel le face în chip aproape spontan, dovadă că e în spiritul nostru de a găsi între obiecte asemănări și a simți satisfacție cînd le descoperim. Critica izvoarelor are un program mai strict și mai științific. Ea se bizuie pe presupunerea că de vreme ce orice fenomen are un antecedent, adică o cauză, și opera literară este determinată. O poezie nu se naște din nimic, ea are izvoare. Rostul criticii nu este, zic lansonienii, să dea judecăți de valoare, ci să explice, să arate „le comment et le pourquoi". Înțelegi ce este apa cînd prin analiză afli că este o combinație de oxigen și hidrogen în anume proporții. Înțelegem ce este o operă literară cînd descoperim din ce elemente este alcătuită, adică din ce provine, determinîndu-i antecedentele, cauza. Bunul-simț, chiar fără ajutorul esteticii, ar răspunde că formal cauza operei nu poate fi decît talentul scriitorului, iar din punct de

---

[1] De aci rezultă că istoriile literare în colaborare sînt aberații. Încercarea de istorie a filozofiei prin colaborări făcută de curînd la noi este și ea o aberație. Pot fi acolo articole bune în sine sau rînduri de enciclopedie, dar istoria substanțială a ideilor e absentă. Ceea ce lipsește, vai, acestei inițiative de „filozofi" e tocmai o filozofie a istoriei gîndirii.

* Acest al treilea capitol, ce continuă cursul și s-a publicat în *Adevărul literar și artistic,* nu a fost inclus în vol. *Principii de estetică,* deși referirile la el (vezi p. 82, 86) au rămas în capitole anterioare.

vedere conţinutistic, cauza trebuie să fie cuprinsul însuşi al sufletului autorului, adică experienţa lui, biografia lui. Încît analizînd esteticeşte opera literară, prin chiar aceasta, peste judecata de valoare, descriem conţinutul psihic primordial, cauza istorică a operei. Istoricii ştiinţifici nu văd însă lucrurile aşa. Pentru ei opera e un fenomen care trebuie studiat obiectiv, ştiinţific şi căreia trebuie neapărat să i se găsească lanţul cauzal.

Poziţiunea izvoriştilor este, putem s-o spunem de la început, principial eronată, în contradicţie cu estetica operei literare, dar observaţiile lor, întrucît privim literatura ca un simplu act psihologic ori eveniment social, nu sînt lipsite de interes. Oricine dintre noi a făcut pe marginea unei opere constatări izvoriste, afirmînd că un lucru seamănă cu altul şi-l presupune ca moment antecedent. Prin izvor se înţelege aşadar nu un simplu element asemănător, ci un element care se presupune a avea o legătură directă cu opera studiată, a fi cauza ei în total ori în parte. Critica izvoarelor este aşadar o critică de filiaţiune.

Să vedem de cîte feluri pot fi izvoarele, simplificînd pe cît cu putinţă clasificările specialiştilor. Gustave Rudler, în *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraire*, distinge, de altfel în concordanţă cu alţii, după natura antecedentelor :

1) *Izvoarele vii*, elementele din experienţa scriitorului, adică pasiuni, credinţe, impresii de natură etc.

2) *Izvoarele cărturăreşti.*

Este învederat că, istoriceşte vorbind, experienţa scriitorului este o cauză a operei lui. Prin urmare, dacă este legitimă curiozitatea în general, e legitim să găsim un element biografic în opera de artă. Iată de pildă o poezie de Goga, intitulată *Casa noastră :*

> Trei pruni frăţini, ce stau să moară,
> Îşi tremur' creasta lor bolnavă,
> Un vînt le-a spînzurat de vîrfuri
> Un pumn de fire de otavă.
> Cucuta creşte prin ogradă
> Şi polomida-i leagă snopii...
> Ce s-a ales din casa asta,
> Vecine Neculai al popii ?...
>
> . . . . . . , , . , ,
>
> Înfipt în meşter-grindă, iată-l,
> Răvaşul turmelor de oi ;

Şiragul lui de crestături
Se uit-atît de trist la noi.
Îmi duce mintea-n alte vremi
Cu slova-i binecuvîntată,
În pragul zilelor demult
Parcă te văd pe tine, tată.
Şi parc-aud pocnet de bici
Şi glas stăruitor de slugă.
Răsare mama-n colţul şurii.
Aşează-ncet merindea-n glugă...
Înduioşată mă sărută
Pe părul meu bălan, pe gură :
„Zi Tatăl nostru seara, dragă,
Şi să te porţi la-nvăţătură !"

Toată poezia lui Goga vorbeşte afară de asta de popi, de dascăli. În *De-o să mor*, care e un fel de *Mai am un singur dor*, strofa ultimă sună aşa (am şi făcut prin asta o filiaţie) :

Voi să-i daţi lui popa Naie
Liturghii o lună-ntreagă,
Că-i sărac şi popa Naie
Şi n-are bucate, dragă.

Cine cunoaşte Răşinarii, casa bătrînei doamne Goga din uliţa Popilor, împrejurarea că tatăl lui Goga era preot şi că pe uliţa amintită locuiau îndeosobi feţele bisericeşti îşi explică, material, poezia lui Goga. Însă atmosfera ţărănească este aşa de evidentă, încît ne întrebăm dacă am aflat mare lucru descoperind „izvorul". Cînd dăm de astfel de momente biografice, folosul e mai mare pentru biograf decît pentru estet. Căci prin biografie nu putem demonstra valoarea unei opere, dar prin operă putem adesea clarifica unele puncte de biografie.

Uneori izvorul biografic este mai ascuns. Cîţi, încă şi acum, bănuiesc vreun element istoric în aceste versuri :

Au de *patrie, virtute* nu vorbeşte liberalul
De ai crede că viaţa-i e curată ca cristalul ?
Nici visezi că înainte-ţi stă un stîlp de cafenele,
Ce îşi rîde de-aste vorbe îngînîndu-le pe ele.
Vezi colo pe uriciunea fără suflet, fără cuget,
Cu privirea-mpăroşată şi la fălci umflat şi buget :
Negru, cocoşat şi lacom, un izvor de şiretlicuri,

La tovarășii săi spune veninoasele-i nimicuri ;
Toți pe buze-avînd virtute, iar în ei monedă calpă,
Quintesență de mizerii de la creștet pînă-n talpă.
Și deasupra tuturora, oastea să și-o recunoască,
Își aruncă pocitura bulbucații ochi de broască...

Ei bine, omul cocoșat și împăroșat este Pantazi Ghica, fratele lui Ion Ghica și autor și el. Ochii de broască aparțin lui C. A. Rosetti.

Fără îndoială că o pasiune erotică a inspirat aceste celebre versuri :

Pe lîngă plopii fără soț
Adesea am trecut ;
Mă cunoșteau vecinii toți.
Tu nu m-ai cunoscut.

Trecînd la izvoarele cărturărești, vom observa că prin ele se înțeleg orice impulsiuni din cîmpul culturii. Primul izvor livresc al operei este cultura însăși a scriitorului. Bunăoară, cine a citit poeziile lui Ion Barbu n-a putut să nu rămînă surprins de imaginile scoase din cîmpul matematicilor. Vignetele sînt figuri geometrice. Se vorbește mereu de *zenit, nadir, pătrat, oval, vertical, curbură, prismă, conuri,* de numere în genere. O strofă sună așa :

Fie să-mi clipească vecinice abstracte,
Din culoarea minții, ca din prea vechi acte,
Eptagon cu vîrfuri stelelor la fel,
Șapte semne, puse ciclic : El Gahel.

Urmează apoi figura geometrică respectivă. Dacă știm că Ion Barbu, pe adevăratul nume Dan Barbilian, este profesor de matematici la Facultatea de științe din București, lucrurile se lămuresc. Izvorul aici, dacă e vorba să aplicăm metoda izvoristă, trebuie să explice mai mult, să intre în chiar structura creațiunii. Și într-adevăr, spiritul matematic este prezent în concepția despre poezie a poetului. Matematicile se deosebesc prin aceasta de celelalte științe că, deși pornesc de la un fel de experiență, n-au nici un contact cu percepția universului sensibil. Matematicile nu observă natura obiectivă, ci natura spiritului nostru în latura lui pur formală. Mai bine zis, ele lucrează cu noțiunile cele mai sărace în conținut, adică cele mai abstracte, întrucît unica notă pe care o dau obiectelor e aceea de a reprezenta unități.

Dar această unitate nu e o realitate, ci mai degrabă o formă a gîndirii noastre. Matematicile sînt o știință curat deductivă, și fiindcă emit propozițiuni despre forma cea mai generală a universului, fără nici un reziduu senzațional, avem oarecum impresia că ele se ocupă cu esența însăși a lucrurilor, deși această esență nu e decît un raport foarte general. Pitagoricienii au și fost ispitiți să facă din număr nu o relațiune, ci un lucru în sine, cauză nu formă a universului sensibil. Este interesant că și Paul Valéry, fără să fie un specialist ca Ion Barbu, a arătat preocupări pentru matematici. În chipul acesta se poate explica poezia lor, care e o sforțare de a introduce intelectul nostru în ceea ce este mai esențial, mai îndepărtat de simțuri. Barbu mărturisește acest punct de vedere. El vorbește de „vibrarea și incandescența modului interior", respingînd „primitiva preocupare de culoare", de „geometria calitativă", de „întrebările cunoașterii" și „înțelegerea muzicală a lumii". Noțiunea de muzicalitate este luată aici în sensul matematic, întrucît dintre toate artele muzica și arhitectura au structura cea mai abstractă și mai supusă calculului. În sfîrșit, el definește poezia așa : „Punctul ideal de unde ridicăm această hartă a poeziei argheziene se așează sub constelația și în rarefierea lirismului absolut, depărtat cu mai multe poduri de raze de zodia celeilalte poezii : genul hibrid, roman analitic în versuri, unde sub pretext de *confidență, sinceritate, disociație, naivitate,* poți ridica orice proză la măsura de aur a lirei.

Versul căruia ne închinăm se dovedește a fi o dificilă libertate : lumea purificată pînă a nu mai oglindi decît figura spiritului nostru."

Însă știința cea mai purificată de experiență, care oglindește numai figura, adică forma spiritului nostru, este matematica. Deci poezia este văzută ca un fel de corelat liric al cunoașterii celei mai abstracte.

În afară de cultură, sînt desigur izvoare cărturărești speciale, parțiale. De pildă, scriitorul poate să împrumute din altă operă *ideea,* să se inspire cu alte cuvinte. Operele cu material istoric, romanele istorice, dramele istorice sînt desigur inspirate din istorie. Urmează să determinăm de unde anume a pornit scriitorul. Unii au grija, ca să facă o maliție criticilor, să indice singuri izvorul. Bolintineanu arată mai totdeauna sursa de informație, care era mai cu seamă corpul de cronici. Uneori însă faptul

istoric, mai ales cînd are o nuanță legendară, nu e așa de ușor de determinat și atunci investigația se dovedește necesară. Așa, de pildă, visul sultanului din *Scrisoarea III* de Eminescu s-a descoperit a fi versificația unui pasaj din istoria otomană a lui Hammer, însă numai prin întîmplare. Cînd ideea este luată dintr-o lucrare neliterară, cum ar fi opera istorică, atunci putem vorbi mai degrabă de *material*. Cînd ideea este însă împrumutată din altă operă literară, atunci avem mai degrabă de-a face cu o *influență*. În *Mureșan* de Eminescu găsim și material și influențe. Materialicește ideea centrală este schopenhaueriană, literalicește ea este goetheană. Să examinăm puțin compunerea. Despre ce este vorba acolo ?

Mureșan, care este probabil poetul transilvan luat într-un aspect simbolic, se întreabă dacă idealul politic, fericirea umană se pot vreodată atinge. Concluziile sînt pesimiste. Poetul invectivează pe Dumnezeu care răspunde doar cu nori și fulgere. Mureșan s-ar sinucide dacă nu și-ar da seama că este inutil, întrucît viața în totalitatea ei este eternă. Deci se îndreaptă spre mare, unde îl întîmpină divinitățile acvatice, Ondinele, care încearcă să-l atragă în mediul lor. Apare și Somnul, care face, propria lui teorie. Apoi îl vedem pe Mureșan devenit eremit, privind la marginea mării spre niște ruine, spre o fantasmă misterioasă spre care merg toate aspirațiunile lui. În scurt, sensul acestor viziuni este următorul : Viața nu e decît înfăptuirea eternă și fenomenală a voinței oarbe de a trăi. Istoria este desfășurarea răului. Singurul mod de a ne sustrage acestui rău este de a dormi, de a visa. Un chip mai adînc de micșorare a intensității vieții și inclusiv a răului din ea este ascetismul, eremitismul. Sinuciderea este inutilă, fiindcă vom renaște iarăși la viață, îndărătul existenței noastre fenomenale stînd un individ aboslut. Dar trăind putem anula răul prin impersonalizare și acesta se obține în contemplația artistică. Arta dezvăluie chiar ideile eterne care stau la baza istoriei și prin asta ne eliberează de voința însăși de a trăi în secol. Deci fantasma pe care printre ruine o contemplă eremitul Mureșan este opera de artă, poezia. Toate aceste idei înfățișează pe scurt filozofia lui Schopenhauer. Dar eroul care monologhează asupra sensului vieții, care trece din experiență în experiență, care pășește din prezent în trecut și din relativ în absolut nu e decît un frate mai mic

al lui Faust. Prin urmare Eminescu este influențat de Goethe.

Adesea izvorul cărturăresc este așa de apropiat de obiectul nostru de studiu, încît el ia numele de *imitație*. Iar de la imitație mulți trec la bănuiala de *plagiat*. Adevărul este că înainte se imita foarte mult și așa de servil încît te poți întreba în ce constă invenția scriitorului. Clasicii francezi, îndeosebi dramaturgii, imită cu pasiune. Cînd izvorul e o operă de un alt gen, atunci imitația poate fi socotită o simplă sursă materială de inspirație. Așa de pildă Shakespeare și-a luat materia din *Romeo și Julieta* dintr-o nuvelă italiană de Da Porto povestită și de Bandello. Dar Molière împrumută din piese azi obscure scene întregi, abia prefăcîndu-le. La noi d. Ch. Drouhet a dovedit că foarte multe din vodevilurile, părînd așa de originale, ale lui V. Alecsandri sînt imitate după piese franceze bulevardiere, imitate pînă la localizare. Fără îndoială, aceste descoperiri nu sînt cu totul fără importanță. Dacă am afla acum că *Scrisoarea pierdută* a lui Caragiale ar fi o imitație strînsă a unei alte piese, n-am înceta să prețuim pe Caragiale. Dar am ajunge poate la încheierea că a imita așa de fructuos nu e o vină, ba chiar e recomandabil. Dacă însă opera e slabă și trăiește numai din stimă pentru culturalitate, atunci descoperirea unui model de aceeași calitate ne duce la rectificarea valorilor. Iată un caz cunoscut. *Veneția* lui Eminescu e aproape o traducere după un sonet al unui obscur poet austriac, Caetano Cerri. Ne întrebăm : putem vorbi de o poezie originală sau de o simplă traducere ? Chestiunea e complexă, avînd în vedere că traducerile însești se socotesc ca opere de interpretare, de re-creație. Totul rămîne dar la aprecierea criticului de valori.

Același Rudler mai clasifică izvoarele după orientarea lor în : 1) negative, 2) pozitive.

Izvor pozitiv ar fi acela pe care îl urmezi în linie dreaptă, izvor negativ acela pe care îl folosești prin contrazicere. O pildă de informație negativă o poate constitui la noi traducerea *Odiseii* de către d. E. Lovinescu. După o atentă observare ajungi la încheierea că traducătorul a avut mereu înainte cealaltă tălmăcire a d-lui G. Murnu, pe care a folosit-o contrazicînd-o mereu chiar cu riscul de a merge pe căi mai încîlcite, nu fără a sucomba uneori înrîuririi pozitive.

Căutarea de izvoare a devenit o nevoie pentru unii cercetători, o pasiune și o trebuință practică universitară. Dar uneori, cu toate asemănările, este greu să dovedești că între două opere este o legătură directă de filiațiune. Atunci s-a recurs la altă teorie, în virtutea căreia se împart izvoarele în 1) *conștiente* și 2) *inconștiente*. E cu putință adică să fii înrîurit de o operă fără să știi, prin memoria care funcționează latent. Lucrul acesta nu e lipsit firește de adevăr. În genere un scriitor, mai ales în tinerețe, este tiranizat de un autor preferat, chiar cînd nu-l mai citește. Taine a început să scrie un roman autobiografic, dar a renunțat repede fiindcă a observat că fără să vrea imita pe Stendhal.

Sînt mulți poeți, la noi mai cu seamă, la care remarci note irecuzabile de înrîurire străină, uneori chiar urme de atitudine teoretică complicată. Rămîi mirat să constați însă că poetul nu are nici cultura corespunzătoare și nici lectura bănuită. El a prins din aer, cu urechea, și a depozitat în subconștient.

Să spunem acum cîteva cuvinte despre critica *genetică*. Și aceasta pornește din prezumția științifică cum că totul trebuie explicat. Criticul nu e mulțumit cu judecata de valoare, ci vrea să știe cum s-a născut opera, mergînd uneori pînă la anchetă. Cu alte cuvinte este încercarea de a introduce și în literatură laboratorul. Critica genetică are în scurt două momente : determinarea traiectului de la prima idee pînă la forma ultimă și stabilirea elementelor din care este formată opera. Geneticii fac caz mare de prima parte a operațiunii, recurgînd la anchete, la cercetarea manuscriselor. De pildă *Egipetul* lui Eminescu și *Sărmanul Dionis*, oricît ar părea de curios, sînt înrudite genetic. Eminescu s-a gîndit la început să facă o narațiune bizuită pe metempsihoză. Un faraon Tlà și cu soția lui mor și după aceea se reîncarnează peste cîteva mii de ani în Spania și apoi în Franța. Ni se descrie Nilul și intrarea faraonului în piramidă. Mai apoi, înrîurit de Victor Hugo și anume *La légende des siècles*, Eminescu se gîndește să facă un tablou imens, de astă dată în versuri, al umanității, începînd din preistorie și sfîrșind cu epoca lui Napoleon al III-lea. Acum trage episodul Egiptului în acest lung poem intitulat *Memento mori*. Apoi renunță și la acest poem, dar publică separat *Egipetul* și apoi reface partea modernă în *Împărat și proletar*. În sfîrșit nu părăsește ideea metempsihozei, dar o tratează

într-un spirit filozofic mai subtil în *Sărmanul Dionis*. Geneticii vor striga : Minunat ! Am pătruns în tainele creațiunii. Însă credința e puerilă, căci n-am aflat decît ceea ce este principial presupus despre orice creațiune, că anume de la ideea inițială pînă la forma ultimă sînt multe trepte. Și poeții răi și marii poeți lucrează la fel. Cît despre critica genetică de conținut, ea constă într-un fel de inventar strîns al 1) senzațiilor, 2) sentimentelor și 3) ideilor dintr-o compunere, adică al fondului psihologic. De pildă, să analizăm o strofă de Eminescu :

Cu geana ta m-atinge pe pleoape,
Să simt fiorii strîngerii în brațe,
Pe veci pierduto, vecinic adorato !

Senzorial, poetul este un tactil. În privința sentimentului e mai mult un senzual. Dar absența sentimentului erotic propriu-zis e compensată printr-o mare frenezie pasională și prin adaosul unei idei generale. Ideologic, Eminescu e un absolutist. Iubirea el o concepe într-un plan etern, în afară de contingențe. Iată o mică analiză așadar. Ce rezultă din ea ? Mai nimic. Aceleași observații le putem face fără pedanterie, fără metode, fără fișe ordonate cum recomandă Rudler. Cu pedanteria înjosim această materie delicată care este poezia, pentru care critica trebuie să fie mai mult o artă decît o știință.

Metodele acestea „exacte" sînt ieșite din disperarea oamenilor fără sensibilitate artistică. Ei vor să găsească în metodă un succedaneu al gustului. Și e chiar interesant de văzut că critici în aparență impresioniști, ca d. E. Lovinescu, se refugiază în dogmatism ca să se afle pe un teren solid. Ce este teoria sincronismului și a diferențierii decît metoda izvoristă transformată în principiu de valorificare ? În orice poet se răsfrîng valurile culturii contimporane, deci izvorul oricărei poezii este în ceilalți poeți. Dacă în afară de elementele comune poetul mai aduce și ceva nou, personal (acesta e izvorul biografic), atunci el se diferențiază. Și ceea ce este diferențiat este valoros. Teoria însă este complet eronată, fiindcă nu prin materie ne diferențiem de alții, ci prin totalitatea procesului structural.

VALOARE ȘI IDEAL ESTETIC *

Privită în complexul vieții sufletești, emoția estetică este înainte de toate un moment psihologic. A considera acest moment sub toate raporturile, a-l analiza și a-i căuta nota specifică înseamnă să definești în parte însăși natura esteticului. Noi afirmăm de la început că ideea explicită sau obscură de *permanență* a sufletului uman în universalitatea lui formează însuși postulatul artei. Am putea deosebi pentru mai multă claritate, desigur numai metodic, două aspecte ale eului : un eu practic, adică totalitatea funcțiunilor sufletești, întrucît ne adaptează la mediu, și un eu contemplativ, simbolic și în acest înțeles universal. Cînd cuget, simt sau iau o hotărîre, mă adaptez ambianței, reacționez impresiior din afară, mă individualizez într-o rețea de contingențe. În acest stadiu, un sentiment de plăcere sau de durere nu poate fi și o emoție estetică, deoarece are o valoare strict individuală. Fiind o formă a adaptării, a conservării, acel moment rămîne fără ecou în sufletul altor indivizi. Cînd însă, ridicîndu-mă deasupra propriei mele activități psihice, îmi fac un obiect din însuși eul meu practic, prin chiar aceasta spiritul meu capătă o accepție universală, iar stările mele de conștiință devin reprezentative, simbolice pentru umanitate în genere. Arta e inutilă și arbitrară. De unde-i vine această libertate, dacă nu din depășirea eului activ într-o contemplare în care spiritul, închizînd în sine și natura, devine fantasmă pură, obiect al eului universal. Sînt puțini poeți care să se poată menține îndelungă vreme în stare de contemplativitate prin transcenderea necesității. Poezia pură e rară. În genere scriitorul decade repede în stări sufletești derivate din adaptarea la mediu, exprimînd individualul efemer și abstract în locul umanității permanente și fără contingențe. Recitind astăzi pe Leopardi, rămînem uneori nemulțumiți de lamentele sale

---

* Publicat prima oară în revista *Sinteza, 1,* nr. 1, apr. 1927.

ce amintesc prea de aproape de om. Astfel de poezii sînt reacțiuni personale în lumea înconjurătoare, activitate, proză. Leopardi s-a ridicat din proză în poezie chiar pe cale teoretică prin enunțarea durerii universale în virtutea căreia suferința încetează de a mai fi relație individuală, spre a deveni simbol al universalului.

Spunînd că emoția estetică include ideea de permanență, că e cu alte cuvinte o emoție psihologică privită în funcție de universalitate, n-am definit arta, dar i-am determinat o împrejurare esențială. O artă în care conceptul de valoare se împacă cu ideea de caducitate este negarea artei. Căci raportarea sufletului la existențe limitate e proză, poezia fiind contemplație pură, impersonală prin obiect, deși personală prin expresie. O astfel de artă n-are nevoie de critic, ci de un istoric. În ciuda oricăror păreri risipite, critica rămîne tot anticipație. Dar nu anticipație a unei judecăți particulare, ci a unei propoziții universale. Un critic este un raportor al umanității, o monadă cu fereastră a eului universal. Autoritatea lui decurge din obiectivitatea spiritului, din putința de a anticipa adevărul ca sentință a vremii. Astfel frumosul devine ceva relativ la moment și prin aceasta și relativ la individ. Orice părere este adevărată, orice referent un critic. A spune despre un scriitor care ieri plăcea că azi nu mai place și a arăta că aceasta provine dintr-o prefacere a gustului colectiv vrea să zică să identifici critica cu reportarea opiniei publice contemporane. În acest caz scriitor mare înseamnă scriitor devenit popular.

Fără îndoială se face confuzie între valoare și ideal artistic, între bun cîștigat și modă. În năzuința de a provoca apariția de talente noi, generațiile moderne disociază în chip deliberat unitatea operei clasice, căutînd s-o promoveze pe îndoita cale a experienței sufletești și a perfecțiunii tehnice. Cîtă vreme talentul nu reunește într-un nou echilibru, într-o *sinteză* nouă cele două direcții, critica lasă locul istoriei literare. Valoarea pe care însă un talent poate s-o împrumute noutății de fond și de formă căpătate pe cale inteligibilă diformează în așa măsură sensibilitatea contemporanilor, încît ei pot confunda valoarea reală, spontaneitatea cu aparența caducă, fruct al inteligenței. Așa spre pildă, pe lîngă literatura d-lui Sadoveanu au putut să se adăpostească și foarte mulți scriitori mărunți pensionați de bunăvoința cititorului față de anume *atitudine* și anume *manieră,* indiferent dacă

acești doi termeni erau sau nu anulați în sinteza operei spontane ; după cum alături de d. T. Arghezi se bucură de o efemeră toleranță literară, în baza sensibilității noi, atîția scriitori de poezii.

Ideal artistic, școală literară, modă sînt procese istorice ale spiritului de înnoire. Idealul e în continuă fluctuație, valoarea e permanentă. Timpul n-a înăbușit rezonanța *Iliadei*, a *Divinei Comedii* sau a lui *Faust*. Prețuim aceste opere rezistente, dar nu mai scriem epopei sau poeme filozofice. Epopeea nu mai e la modă. Azi e la modă romanul. Traducem pe Horațiu, dar scriem poezie pură. Reprezentăm pe Shakespeare, dar năzuim un teatru de idei. Într-un cuvînt, sufletul nostru contingent caută relații noi, în vreme ce spiritul nostru, ca simbol al umanității, păstrează valorile cîștigate.

Le păstrează, însă nu într-o lumină statornică. Noutatea întunecă în chip trecător sensibilitatea pentru opera clasică, fără s-o distrugă. Emoția se perpetuează într-o serie nesfîrșită de variante. Același joc de dialectică ce distruge un echilibru pentru a-l recompune mai apoi readuce în conștiința publică valoarea căzută în umbră. Sînt însă și opere care după o existență mai lungă sau mai scurtă cad iremisibil pradă uitării. În acest fenomen trebuie să vedem nu mutabilitatea valorilor, ci eroarea critică. Sensibiltatea nouă, particulară, deci antiestetică a unei generații sau gustul îndoielnic al unui critic pot valorifica greșit o operă după notele diferențiale și independent de sinteza acestora în creație. Judecînd nu ca raportori ai umanității, ci ca reporteri ai oportunității, dăm valoare, adică universalitate, unei simple relații de timp și spațiu.

E arta eternă ? Nimic nu este etern în univers, afară de universul însuși. Totul se preface, totul moare, nimic nu rămîne identic cu sine. Să ne-nțelegem. Nu e vorba de eternitate, ci de permanență în limitele relative ale umanității. Homer a înfruntat milenii. Ce mă poate face să mă îndoiesc că va mai înfrunta alte zeci de milenii ? În infinitatea valorilor vremile vor alege din economie cîteva mai elementare, mai adînci, deci mai aproape de universalitate. Multitudinea operelor reprezentînd relații mai înguste va trece în umbră nu prin pierderea valorii, ci prin concurență. Spiritul nostru creator nu vrea să construiască fără încredere — fie și iluzorie — în temeinicia

lucrului său, după cum spiritul nostru critic nu poate să judece după principii. Cînd noi simțuri vor sparge formele de azi ale percepției, cînd limba noastră nu va mai cuprinde expresii pentru noi fioruri înfricoșătoare și turburi, cînd trupul nostru va cădea șuierător pe pămînt, se va întinde împăroșat printre ierburi și-și va înfige rădăcini crispate în pămîntul îmbătrînit, atunci de-abia cuvintele noastre sonore și suave vor rămîne semne inutile într-un univers întunecat.

PERFECȚIUNEA ÎN ARTĂ *

M-a întrebat cineva dacă un artist, în speță un scriitor, e bine să neglijeze perfecțiile formale în favoarea fondului presupus adînc sau să lustruiască opera ca unghiile cu piatră ponce. Evident, mi-a fost greu să dau un răspuns imediat. Însă m-am gîndit mult la chestiune. Fapt este că problema privește numai pe omul cu vocație, pentru că neglijența ori lustrul sînt lucruri fără sens cînd e vorba de e producție inexistentă. Operele naturii nu sînt niciodată desăvîrșite, adică de o lucrătură exactă. O figură omenească perfectă ne-ar produce efectul artificialului, ca și chipurile de ceară. Epoca lui Canova a excelat în această fadoare de acuratețǎ. Opera de artă trebuie să pară ieșită din mîna omului, iar nu din mașină, și o greșeală e uneori un accident fericit. Astfel glazura plesnită reticular a unui vas chinez, sau curcubeiele din sticla greacă dau un mare efect artistic. Dacă templele dorice ar fi făcute din aur luciu ar fi niște bijuterii enorme, absolut insignifiante din punctul nostru de vedere. Asprimea și duritatea materialului, tot ce amintește încă geologicul, cu toată supunerea la geometrie, contribuie la impresia estetică. Opera artistică este rezultatul luptei între rațiunea umană și natură, dintre premeditație și spontaneitate, și această luptă trebuie să se vadă. Torquato Tasso este autorul celebrei epopei *Gerusalemme liberata*. Scrupule religioase, dar și artistice, l-au împins să corecteze opera, s-o rescrie într-o limbă curată, fără tărîțe. Și astfel s-a ivit *Gerusalemme conquistata*, de care nici un editor cu scaun la cap nu ține seamă. Cervantes a scris o operă foarte puțin cunoscută, *Persilles y Sigismunda*, de care făcea mare caz, un fel de roman de aventuri, interesant în felul lui în care descrie idealistic ținuturile glaciale. Efortul de fantazie și de artă pură este

---

* Publicat prima oară în *Contemporanul*, 15, nr. 38, 16 sep. 1960 (Cronica optimistului).

învederat, însă *Don Quijote* a rămas biruitor. Pot să zic că o mare operă de artă are un ce brutal și, dacă mă-nțelegeți bine, „trivial", fiind accesibilă cu alte cuvinte răspîntiei care e atentă la marea idee, trecînd cu vederea crăpăturile. Dacă munții ar fi absolut conici și turnați în sticlă ar fi, cred, foarte ridicoli.

Dar atunci să cultivăm „neglijența". Acest lucru nu e posibil pentru un veritabil creator, și nu trebuie să confundăm lipsa de poleială cu haosul. Creația este o clarificare a unei ordine întrevăzute în natură, este natura raționalizată, devenită inteligibilă și exemplară. Ceea ce te izbește într-o adevărată operă de artă este claritatea ei globală, unită însă cu impresia spontaneității. Fii sumar cît poftești, neglijent, chiar în detaliile privite de aproape, dar confuz nu e îngăduit să fii. Stendhal, care în treacăt fie zis nu era poet deloc, ironizează ușor pe Balzac, presupunînd că întîi își redactează romanele „raisonnablement", apoi le ornează „en beau style néologique" cu „ninge în inima mea" — „et autres belles choses".

Nu pot să nu remarc, vai, că Stendhal nu prea cunoștea pe Balzac. A găsit, zice, un roman „L'Abbé Birotteau *de Tours*". Probabil se gîndea la celălalt Birotteau, din *Le curé de Tours!* Însă treacă asta. Stendhal admiră stilul uscat, francheța, naturaleța, detestînd frazele „à effet" ale domnului de Chateaubriand. Trebuie să recunoaștem că Stendhal are un chip banal de a descrie, care e de o mare sugestie. De pildă : „Lyon este pavat cu mici pietre ascuțite de forma unei pere : mi-e absolut imposibil să merg pe ele ; am aerul unui gutos". Prea bine ! Dar această manieră prozaică și aparent neliterară, folosită acolo unde trebuie, nu-i oare rezultatul unui geniu în fond literar ? Stendhal vorbește despre drumurile rele cu competența și limbajul unui căruțaș *(Mémoires d'un touriste)*, ceea ce reclamă o anume vocație, pentru că omul curent e distins și, idealizînd, pierde imaginea exactă a obiectului.

Acum să-ntoarcem lucrurile și pe fața cealaltă. O neglijență este și excesul de metaforă, care duce la bombastic. Balzac cade foarte des în enormitate și tumefacție la detalii și, oricît nu s-ar părea, intenția lui este a unui poet. Turnînd în clocote fiertura, aceasta se încheagă plină de bășici de spumă. Este imposibil totuși să corectezi opera lui Balzac. Curățită și lustruită, ea ar rămîne ca un păun fără pene.

Deci, care e concluzia ?

Scrutează îndelung și acut (dacă poți), toarnă repede și clar. Dacă ai făcut o ființă cu aparat circulator, inima să-i bată bine. De a ieșit nasul puțin prea lung, sau mîinile prea grosolane, lasă-le în pace. Ablația excesului de nas poate fi mortală.

CE ESTE „IMPRESIONISMUL“? *

Ideea, susţinută de unii, că există o critică „impresionistă“ pe de o parte şi una „raţională“ pe de alta, efect al aplicării la rece în laborator a unei singure „metode“ (idee, social vorbind, mizantropică, infirmînd educabilitatea, estetică pe cît e cu putinţă, a mulţimii prin oraşe monumentale, pinacoteci, concerte populare, bun teatru clasic şi chiar viaţă de interior şi de fabrică luminoasă şi decentă), este eretică, fiindcă presupune că sînt critici care vin numai cu impresii fără raţiuni, iar alţi critici numai cu raţiuni fără impresii. Ceea ce este absolut absurd, deoarece un examen critic începe obligatoriu printr-o „impresie“ şi se împlineşe printr-un proces de raţionalizare mai mult ori mai puţin aparent.

Termenul de „impresionism“, cu înţelesul de verdict nemotivat, bazat pe bunul-plac, oricît de fin, vine din publicistica franceză de acum cîteva decenii şi a fost interpretat în sens peiorativ de nemulţumiţii de critica unor oameni care, înrîuriţi de tehnica plasticei impresioniste, ascundeau desenul erudit al paginii lor. Critica franceză, încă de mult, a luat în considerare cei doi termeni obligatorii ai oricărei critici, apăsînd cînd pe unul, cînd pe altul. Unii au insistat asupra „gustului“, adică a capacităţii de a semnala, inefabil, inefabilul. „Le je ne sais quoi“, provenind din mai vechiul spaniol „el no sé qué“, este acest „gust“, adică putinţa de a avea „impresii“ şi mai exact percepţii artistice. Alţii, cartezieni, au insistat asupra factorului clar şi distinct, asupra regulilor şi canoanelor. Fără îndoială că publicistul francez care veştejea la un critic modern „impresionismul“ vroia a spune că criticul nu se raporta la reguli.

În estetică această confuzie de termeni de origine jurnalistică nu are nici un sens. La baza oricărei critici stă „impresia“, „percepţia“. Este cu neputinţă unui surd

* Publicat prima oară în *Lumea, 1*, nr. 2, 30 sep. 1945.

să dea păreri asupra muzicii lui Mozart, chiar dacă i s-ar comunica această muzică în traducerea numerică a vibrațiilor fiecărei note. Știința însăși este inaccesibilă unui om pentru care fenomenele nu există.

Ideea, acum, că „impresia", chiar dacă admitem necesitatea prezenței ei principiale, e un moment curat irațional, deci nesigur, este și ea eronată. În estetică nu e vorba de „percepția" oricui, adică a profanului, ci de „impresia" omului de gust. Francezii înșiși se raportau la „gustul francez", negînd această facultate germanilor. E vorba așadar de impresia unor oameni cu simțurile pregătite. De altfel și în percepția obișnuită nu se poate vorbi de arbitrar. Un om sănătos enunță percepții cu un caracter de obiectivitate perfect. Cînd un om normal zice : „Acest trandafir este roșu", nu-i nici un motiv a întreba : care sînt rațiunile ? Așadar părerea că o impresie este „subiectivă", în sensul de arbitrară, e un clișeu publicistic naiv. Simțurile ne dau tocmai imaginea lumii obiective. Subiectivă este în cîmpul percepției doar iluzia, adică o interpretare singulară a datelor externe. În critică de altfel percepția e de fapt totdeauna o apercepție și încă și mai mult, un întreg proces rațional implicit. Într-o galerie de tablouri profanul stă nedumerit și-și dă o opinie hazardată, mai totdeauna ridiculă. Priceputul merge de-a dreptul la un tablou și zice : „Un Botticelli". Acest simplu cuvînt conține și o impresie de gust și judecată complexă. Priceputul a fost izbit rațional de maniera botticelliană, de anatomia proprie lui Botticelli, de preferința lui pentru violaceu, de serafismul amestecat cu element păgîn etc. Impresia lui de plăcere se susține deci pe motive tehnice îndelung controlate, e deci o impresie sintetic motivată, sintetic rațională. Expertul distinge îndată într-un muzeu ce e Renaștere și ce e baroc, ce e școală perugină, școală sieneză ori venețiană, școala flamandă de școala spaniolă, pe un Breughel de un Goya. Așadar e fals să se zică cum că impresia criticului e o simplă afirmație nemotivată. Raționalizarea criticii începe chiar prin impresie, datorită educației criticului, și orice verdict așa-zis impresionistic e o aplicare mentală a regulilor și a valorilor stabilite. Dacă un profan aude *Steluța* și un fragment din Mozart, este sigur că se va exalta de *Steluța*. El crede că plăcerea lui solitară, deși foarte răspîndită sau mai propriu neștiințifică, comună, e decisivă. Omul cu

educație muzicală primește dimpotrivă cu rezervă Steluța. Numai impresia lui este obiectivă, esteticește, fiindcă are la bază un control rațional, deși imediat, nedesfăcut. Specialistul recunoaște în Mozart clasicitatea frazei, bunele raporturi muzicale, ce se pot verifica prin acea parte a fizicii numită acustică, interesarea pe cale sonică a întregii noastre capacități de sensibilitate auditivă.

A numi critic „impresionist" pe acela care posedă o percepție bogată, insinuînd că raționalizarea la el cade pe planul al doilea, este prin urmare un nonsens, fiindcă criticul cel mai impresionist este în același timp și cel mai familiarizat cu rațiunile.

NOTĂ DESPRE AȘA-ZISA „SUBIECTIVITATE“ *

Este absolut admis de către toți esteticienii că momentul prim al criticii constă într-o reacțiune de consimțire ori de neconsimțire la opera artistică. A spune da ori nu, asta este critica în substanța ei. Subiectivitatea e inclusă, fiind vorba de o simplă mișcare a subiectului, însă subiectivitate nu înseamnă sentință arbitrară. Kant, oricît de speculativ în Estetica lui, a putut observa cu finețǎ că verdictul estetic (neconceptual prin definiție și deci particular)[1] ajunge la o pseudouniversalitate (nu însă universalitate absolută ca în judecățile logice) care constă în valabilitatea obștească a judecății, în faptul adică de a fi primită de opinia publică și ratificată de timp. Criticul e subiectiv, dar nu arestat în subiectul lui, ci în relație continuă cu alte subiecte și tocmai această contemporaneitate a reacțiunii în felurite subiecte constituie obiectivitatea criticii, adică nearbitrarietatea ei.

Însă cîtă vreme cineva susține că toată critica se reduce la simpla reacție a subiectului, pot exista atitudini estetice, nu articole de critică literară, care presupun mai mult decît un da sau un nu. Și nu este estetician, oricît de refractar scientismului, ca B. Croce, care să nu admită că peste mișcarea subiectului se adaugă, ca un substrat sau un control, considerarea obiectului.[2] Cu alte

---

* Publicat prima oară în revista *Vremea, 16,* nr. 742, 26 mar., 1944.

[1] *Kritik der Urtheilskraft,* Sect. I, C. I, § 1: „Judecata de gust nu este deci o judecată de cunoaștere adică logică, ci o judecată estetică; ceea ce înseamnă că fundamentul său nu poate fi decît curat subiectiv“. Vezi și paragrafele următoare.

[2] Ilustrul critic spaniol Feijoo își dădea seama perfect în secolul XVIII de caracterul „obiectivității“. În *Razon del gusto (Teatro crtico universal,* III, Madrid, Ediciones de „La Lectura“, 1926) afirma disputabilitatea gustului, atunci însă cînd este „respectiv“ adică relativ, întemeiat pe reacțiuni subiective:

cuvinte, criticul are de la operă două serii de recepţii : impresii de gust şi o serie întreagă de reprezentări mai concrete ori mai abstracte, privind opera literară ca un obiect independent de subiectul estetic. Ori de cîte ori un critic face propoziţii care trec de la simpla afirmare sau negare afectivă la contemplări ale operei ca obiect este un critic obiectiv. A spune despre o operă că e pesimistă ori optimistă, a te ocupa dar de ea ca complex ideologic, că dezvoltă anume teme, că suferă anume înrîuriri, că a avut anume efecte, că prezintă cutare structură psihologică sau că reprezintă în plan fictiv un anume univers etc, este a face critică obiectivă. Şi orice critic a procedat astfel. Fireşte, nu-i nici un raport de necesitate între lumea ideilor filozofice şi judecata de gust, şi criticul nu descrie obiectul decît cînd are impresia că are de-a face cu o operă de artă. Dar a considera obiectul îndelung este a-l ţine îndelung sub ochii privitorului, a constrînge pe acest privitor să se contamineze subiectiv de subiectul tău. Şi de fapt, oricît n-ar fi legătură între structura obiectului şi ecoul lui estetic în subiect, marii critici au izbutit totdeauna, printr-o astfel de explicaţie a obiectului, prin fine observaţii exterioare momentului estetic, să educe secolul la sensibilitatea lor. Căci în fond criticul, explicînd, adică desfăşurînd ceea ce este sintetic, implicit, nu dovedeşte (cum greşit se înţelege din abuziva expresie „explicare" luată în sens scientist), ci educă, şi critica este în fond o caligogie.

Putem pricepe acum în ce înţeles imputarea de „subiectivism" aruncată fără discernămînt ideologic criticii poate fi valabilă.[1] Am studiat pe D. Bolintineanu. Studiul stă pe baza unei despuieri totale, raţionate apoi în text, a operei poetului. Toate relaţiile ce se puteau face au fost făcute : biografia externă şi internă, fixarea momentului istoric, politic şi literar, influenţe literare sau numai sincronităţi, descrierea operei cu ample citate,

---

„temperament" şi „aprehensiune". Admitea însă un unghi absolut, obiectiv, ridicat pe obiect : „En todos los géneros de bienes hay bondad absoluta y respetiva. Absoluta es aquella que se considera en el objeto prescindiento de las circunstancias accidentales que hay de parte del sujeto ; respectiva, la que se mide por esas circunstancias."

[1] Unii înţeleg prin subiectivism „reaua credinţă" denaturarea intenţionată. Motivarea obiectivă împiedică însă asemenea abuz, care e şi contrar definiţiei gustului. Kant : „Gustul e facultatea de a judeca un obiect... în mod dezinteresat".

ideile generale, ideile estetice, mitologia, universul poetic, momentele poetice tipice, listă de teme, listă de epitete, listă de metafore, lexicul și gramatica, versificația și fonetismul liric etc. Un oponent la critica mea poate ataca acest sistem obiectiv al recepției. Ar putea descoperi lecțiuni greșite ale textelor (obiecție filologică), rea interpretare a ideilor, unilaterală folosire a documentelor, producîndu-se altele care ar infirma observațiile mele, despuiere insuficientă de elemente, în baza cărora s-ar fi făcut propoziții exagerate, folosire de informații dubioase, ignorare de opere etc. În judecata strictă de gust, constînd într-un da sau nu, chiar de ar avea dreptate, oponentul nu are dreptul să protesteze cu învinuirea de subiectivism, căci acesta este tocmai momentul rezervat subiectului. El poate cel mult ancheta alte subiecte reputate ca foarte sensibile esteticește (socotite capabile a emite judecățile cu validitate universală de care vorbește Kant) și constata singularizarea criticului. Dar asta nu e încă o dovadă, căci s-a văzut în istoria literaturilor ce obtuză e majoritatea. Totuși avînd în vedere că în cazul Bolintineanu a trecut destul timp care să favorizeze considerarea unei opinii, confruntarea se poate încerca. Atunci s-ar vedea cît de „universală" în sens kantian e judecata mea. În Bolintineanu prețuiesc și detest tot ce au prețuit și detestat spiritele noastre critice oficiale. Contribuția mea stă doar într-o percepție mai largă a fenomenului și în expresia critică, deci propriu-zis într-o operație *obiectivă* mai adîncă.

Fiindcă în fond „subiectivitate" e o vorbă goală folosită cu totul nelalocul ei în critică, unde distingem doar între articole superficiale și articole pline de miez. Chipul de a fi „obiectiv" al celui care se scandalizează de „subiectivitate" este de multe ori fuga de orice judecată proprie de gust prin articole-compilații care citează „științific" opiniile altora.

CLASICISM, ROMANTISM, BAROC *

În Dominion Museum din Ottawa se află un stîlp totemic pe care sînt sculptați, suprapuși, doi indivizi, monstruoși, cu aspect de *foetus*. O sculptură melanesiană din insulele Salomon (Trocadero, Paris) înfățișează o figură prelungă ca un cap de pipă, cu ochi holbați, gură cu dinți scrîșniți de rozător, pumni strînși lîngă bărbie [1]. Arta asiată în general cultivă monstrul și animalul. Zeița sumeriană Ninkhursag simbolizînd maternitatea, avea chip de vacă [2]. Regele Sargon de pe relieful de la Korsabad (Luvru, Paris) are picioare cu arșici ca de leu, mîini leonine, plete, barbă frizate zoologic. Horus, creatură a Isidei și a lui Osiris, are corp uman, față de șoim. Sfinxul e o enigmatică figură umană cu piept de leu. Buddha dintr-un templu din Java Centrală prezintă o figură hieratică, zîmbitoare, voluptoasă, morbidă, însă cu ceva de reptilă la piele. În templul din Elefanta se vede un cap tripartit, un monstru catifelat cu buze groase. De altfel interiorul unui templu buddhist e izbitor prin acele nenumărate divinități, ipostaze ale lui Buddha cu aspect teratologic și amenințător (deși totul se reduce la expresia unor atribute și atitudini), zei cu 4 picioare, cu 4, 6, 8, 12 mîini, cu 4 pînă la 11 capete, roșii, verzi, albaștri, galbeni. Nãraka, zeițele terifice infernale, au toate trup omenesc și cap de fiară ; de tigru, șacal, vultur, corb, cal, mistreț, șarpe, urs, scorpion, pupăză, cerb, bou, capră, elefant. Divinitatea care patronează aceste spăimîi, Mahāśriheruka posedă 3 fete, 6 mîini și 4 picioare, adevărat crab policrom, negru, alb,

---

* Publicat prima oară în revista *Vremea*, *16*, nr. 740, 12 mar. 1944 ; nr. 741, 19 mar. 1944 ; nr. 742, 26 mar. 1944.

[1] I. F. Ráfols, *Historia del arte*, Barcelona, Editorial Ramòn Sopena, 1939.

[2] V. și G. Furlani, *La religione babilonese-assira*, II, p. 21, Bologna, N. Zanichelli, 1929.

roșu [1]. În templul lui Vișnu din Srirangam, se vede un șir de pilaștri-cariatide cu cai ridicați în două picioare sub care e o mare populație de corpuri umane și ornamente, pe dedesubt.

În arhitectură, templul extrem-oriental amintește prea de aproape geologia și mineralogia. Monumentul complex din Borobudur (Java Centrală) e o adevărată geodă, un grup uriaș de cvarțuri mărite. Templele hinduse în genere par piscuri calcaroase sau cloruroase, sculptate de un lichid corosiv. E greu să deosebești templul de munte și muntele de templu. Suprafața lui are complicația corpurilor cristalizabile și un desen inextricabil ce pare mai mult un produs exotic al naturii. Cînd aspectul e mai simplu, consternează dimensiunile. Piramidele nu impresionează, euritmic, ca figuri geometrice, ci prin insolența lor misterioasă de „erupții faraonice". Coloanele prea masive și umbroase ale templelor, constituind fiecare în parte un edificiu fioros, evocă prea de aproape natura climelor calde. Printre ele înaintezi ca într-o pădure de conifere tropicale. Mireasma și temperatura pe care le întrețin covîrșesc sentimentul geometriei. Chiar mai spre noi, interiorul Moscheei din Córdoba pare a fi o pădure de palmieri. Coloanele și arcurile foarte ridicate prin trunchiuri piramidale și pilastrice, striate în manieră sieneză, fac un violent joc de umbră și lumină și dau impresia clătinării la vînt. *El patio de los Leones* în Alhambra de Granada e o oază artificială între palmieri, cu tavan în stalactite, urmărind în mod evident refrigerența.

Arta de tip asiat desconsideră prin urmare cu totul pe om, făcîndu-l un element neglijabil în fața cristalelor și animalității monstruoase, strivindu-l sub formele iraționale mineralogice, botanice și zoologice. Un rac gigantic, un elefant spun mai mult omului primitiv și asiatului decît chipul uman, și plodul cu înfățișare batraciană dă o intuiție mai nimerită a înrudirii formelor din cele trei regnuri. De aceea anatomia din sculptura primitivilor are așa de des caracter foetal. Gîndirea budhistă concordă cu această viziune a insignifianței omului într-o lume obscură, fără logică. Putem spune că în acest asiatism plastic stă embrionul brutal al romantismului.

---

[1] Giuseppe Tucci, *Indo-Tibetica*, I-III. Roma, Reale Accademia d'Italia, 1932, 1933, 1935.

Într-o formă moderată, desconsiderarea asiată a omului se revede în arta romanică și gotică. Trecînd cu vederea monstruozitatea și disproporția figurilor umane, datorite și insuficienței tehnice, este vădit că individul e tratat ca un simplu element decorativ fără nici o valoare în sine. Timpanele portalelor de catedrală înfățișează scene de infern, în care generația e totul și personalitatea nimic. Omul e înghesuit într-o serie de damnați, amestecat cu balauri și diavoli. Gurile se cască hidos de spaimă, niște mîini uriașe gîtuie un omuleț ca un copil [1]. Chiar cînd chipurile se mai însenineazǎ rămîne obiceiul îngrămădirii narative pe un spațiu arhitectural îngust, fiindcă artistul nu vrea să reprezinte oameni, ci genul uman în chinurile Gheenei. Universalul zdrobește individualul.

Arhitectura gotică se înrudește pe de altă parte cu cea hindusă prin aceea că templul se confundă prea mult cu natura. Acolo, în Asia, el evocă geologia, aci, vegetația. Domul e prea frunzos și se pierde în ceață ca un masiv de copaci.

Dacă trecem la arta mediteraneană, vedem că omul este obiectul aproape exclusiv al sculpturii, un om liniștit, ridicat la proporțiile divinității, perfect inteligibil. Animalul e înlăturat sau, cînd e admis, e un animal umanizat, cu ochi logici. Aci omul strivește haosul enigmatic al formelor dezordonate în locul cărora pune viața sa morală [2].

Arhitectura stă exclusiv pe bazele geometriei și proporțiile unui edificiu sînt prestabilite. Urieșenia este abolită ca împiedicînd estimația numerică a proporțiilor. Coloanele unui templu doric sînt computabile, acelea ale unui templu egiptean ori asiat, inumerabile, chiar cînd cifra lor este restrînsă. Cele patru picioare masive de elefant zguduie într-atît imaginația prin presiune, încît vedem în jur, cu închipuirea, alte o mie de picioare posibile. Numărul coloanelor templului grec nu crește cu fantazia, și cine are halucinația sporirii lor, acela a pierdut implicit, prin delir, sentimentul artei eline, care exclude informitatea onirică și apelează la calcul. Individul terorizat de stilul doric e un romantic.

---

[1] R. Hamann, *Geschichte der Kunst*. Berlin, Th. Knaur Nachf., 1935.

[2] A. de Ridder et W. Deonna, *L'Art en Grèce*. Paris, Albin Michel, 1924, (Bibl. de Synthèse hist.).

În Europa, barocul italian și cel spaniol, mai ales în formula lui José de Churriguera, dau adesea sugestii asiatice. Fațada Ospiciului din Madrid, de Pedro de Ribera, e de un baroc luxuriant, o viermuială de forme vegetale și umane, o păcură fierbînd însă în clocote simetrice. Sacristia Certosei (Cartuja) din Granada, de Arévalo și Vasquez, oferă prin ornamentația ei de aspect solzos, privită de departe, iluzia unei suprafețe pe pagodă. Barocul italian cu rotocoalele lui de nouri în piatră ceroasă, cu fațadele accidentate și circumvoluționate pare a intra în sfera artelor exotice. Cu toate acestea impresia e superficială. Roma, prin excelență barocă, nu e un oraș terific, cu zei policefali, ci o cetate aulică, un salon așa de civil că sentimentul religios nu-i îndeajuns de satisfăcut. Fantasticul și oniricul lipsesc. Explicația poate fi dată ușor printr-un examen elementar. Barocul stă pe o structură rațională, strict geometrică și nu face altceva decît să dezvolte datele prime ale clasicismului. Triunghiul frontal e întrerupt simetric de mici arcuri, superficiile drepte ale fațadelor se curbează, cu alterări concave și convexe. Se introduc cîteva elemente din natură, însă sistematizate și sublimate, asperități stîncoase, conce de scoici. Suprafețele plane au tendința de a se răsuci în suluri, plafonurile de a se deschide în infinit (simulat) peste proporțiile canonice, iar din fruntea simplă sau tripartită să se ridice simetric dar somptuos și uneori pitoresc trei veritabile ori false clopotnițe, sau o cupolă între două clopotnițe ce par mai mult etajele rămase în aer ale unei clădiri neterminate. Barocul împrumută multe idei de la gotic [1].

Așadar, pe de o parte, o artă care dezvoltă o natură irațională și monstruoasă fără considerație pentru om, pe de alta, o artă a umanității raționale, fără natură, iar între ele arte de meșteșugari, decorativă, gotică, barocă, făcînd un compromis între noțiunile noastre de „Asia“ și „Mediterana“.

De la aceste distincții principale, putem trece la o definire mai amănunțită a noțiunilor de clasicism, romantism și baroc, ca tipuri universale, desprinse de contingențele istorice. Fenomenal, aceste tipuri se amestecă

[1] Observațiile lui Heinrich Wölfflin din *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (Leipzig, Teubner) și *Renaissance und Barock* oferă sprijin pentru punctul nostru de vedere.

și, spre scandalizarea multora, al căror intelect e paralizat de formulele de manual, istorice, am putea afirma că La Bruyère bate spre romantism, că V. Hugo are fond clasic, că Renașterea e mai mult ori mai puțin romantică, iar romantismul german e considerabil clasic. Documentele baroce sînt aci modalități de clasicism, aci forme embrionare de romantism [1]. Despre romantism, în confruntare cu clasicismul s-a scris mult și materialul e acum controlat. Sintezele cele mai informate sînt însă seci și terestre, fiindcă autorii lor, onești bibliografi, mai ales, nu au putința de a străbate ideologic materialul [2]. Definițiile curat stilistice, în sens filosofic, suferă dimpotrivă de prea mult arbitrar metafizic [3]. Metoda cea mai bună este ca pe baza unei experiențe artistice și istorico-literare directe să reexaminăm toate locurile comune și să le dăm o dispoziție critică de natură a satisface logica.

Nu există în realitate un fenomen artistic pur, clasic ori romantic. Racine e și clasic și romantic. Clasicismul elin e și clasic, e și romantic. Romantismul modern e și romantic, e și clasic, și nu e vorba de vreun amestec material de teme, influențe, tradiții, căci nu ne punem pe teren istoric, ci de impurități structurale.

Clasicism-Romantism sînt două tipuri ideale, *inexistente* practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă.

Individul clasic este utopia unui om perfect sănătos trupește și sufletește, „normal“ (slujind drept normă altora), deci „canonic“.

Individul romantic este utopia unui om complet „anormal“ (înțelege excepțional), dezechilibrat și bolnav, adică cu sensibilitatea și intelectul exacerbate la maxim, rezumînd toate aspectele spirituale de la brută la geniu.

---

[1] Interesantă subliniere a „romantismului“ barocului în Vincenzo Costantini, *La pittura italiana del Seicento*, I-II, Milano, Ceschina.

[2] Paul van Theghem, *Le préromantism, Études d'histoire littéraire européenne*, I-II Paris, F. Alcan, 1923, 1930 ; Arturo Farinelli, *Il Romanticismo nel Mondo Latino*, I-III, Torino, Fratelli Bocca, 1927. Aci bibliografie bogată.

[3] Astfel : W. Worringer, *Formprobleme der Gotik* (München, R. Piper) cu punct de plecare teoretic în *Abstraktion und Einfühlung* (München, R. Piper, 1918) ; F. Strich, *Deutsche Klassik und Romantik* (München, 1922).

Expresiile trebuiesc luate într-un sens cu totul literar, evitîndu-se confuzia cu patologia medicală.

Din aceste propoziții putem acum deduce *more geometrico* toate aspectele eroului clasic și eroului romantic și vom vedea îndată că notele lor ideale sînt confirmate și istoric.

Din punct de vedere sanitar, eroul clasic e „sănătos" cu o sănătate însă de tipul gladiator care presupune o insuficiență a antenelor nervoase.

Romanticul, se știe, este maladiv, infirm, tuberculos, nebun, orb, lepros (cităm suferințele „clasice" ale romanticului), atribuindu-i-se utopic o complexitate senzorială și sufletească mai mare decît acești bolnavi o au în realitate. Bolnav încearcă a fi și autorul romantic (Lenau, Chopin, Eminescu etc.), chip de a spune că atunci cînd se întîmplă a fi bolnav are sentimentul de a fi pe o culme.

Vorbind sexual, clasicul e un viril, calm, cugetat. Romanticul e feminin, impulsiv, sentimental, plîngăreț.

Trupește, eroul clasic e „mai mare", fără expresie clară, adîncă, de o oarecare asprime lapidară. Clasicismul a cultivat îndeosebi arta statuară, unde se evită din motive tehnice ridiculul dimensiunilor reale. Eroul clasic este în același timp un semizeu ori un rege cu ascendență divină (Achille), încît iluzia de „mai mare" este canonică, inerentă formulei dignității umane, caracteristică clasicismului (vezi Grecia clasică, Renașterea [1]).

Eroul romantic e cocoșat, orb, șchiop etc. sau în fine niciodată „normal" frumos, ci de o frumusețe stranie, de o delicatețe maladivă. El este adesea pitic ori uriaș (piticii lui Velázquez, „femeia gigantică" a romanticilor germani și a lui Baudelaire [2]). Făcînd o corelație cu arhitectura, piticului îi corespunde în gustul romantic coloana romanică, iar uriașul coloana gigantică egipțio-asiro-babiloneană.

---

[1] Enrico Woelfflin, *L arte classica del Rinascimento,* trad. italiana di Rodolfo Paoli. Firenze, Sansoni, 1941.

[2] O. Walzel, *Deutsche Romantik,* I. Welt-und Kunstanschauung Vierte Auflage ; II. *Die Dichtung,* Fünfte Auflage, Leipzig, Teubner, 1918, 1926. Despre romantismul german în general : Ricarda Huch, *Blütezeit und Verfall der Romantik.* Leipzig, Haessel ; Rudolf Haym, *Die Romantische Schule,* besorgt von O. Walzel. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung ; Georg Mehlis, *Die deutsche Romantik.* München, Rössl, 1922.

Sub raportul vîrstei, clasicul are o unică vîrstă incertă, de tînăr perfect dezvoltat (vîrsta lui Achille). Romanticul e foarte tînăr (13—14 ani femeia) sau foarte bătrîn.

Trei sînt profesiile clasicului : rege, păstor, vînător sau, mai bine zis, una singură de rege care păstorește și vînează (războiul e implicat).

Sînt clare acum motivele de ordin speculativ pentru care istoria confirmă preferința în romantism pentru profesiile următoare : proletar, călugăr, student, militar, pușcăriaș, marinar, nobil, doctor, savant, femeie ușoară, bufon, călău, vrăjitoare etc.

De altfel, sociologic vorbind, în lumea clasică există o unică clasă socială, aceea pastoral-regală, într-un regim rațional colectivist în sens antic platonic. În universul romantic se constată o violentă inegalitate socială.

Să trecem acum la temperatura sîngelui. Este explicabilă relativa impasibilitate și placiditate a clasicului, consecință a temperaturii sale normale. Romanticul (utopic vorbind) e totdeauna un febricitant, un agitat, un delirant, un precipitat, un sicilian. Există însă și o falsă rigiditate, dar romantică, provenită dintr-o temperatură scăzută sau dintr-o paloare (deci anemie) subită. Este „sîngele rece" britanic, dezesperanta „flegmă" septentrională [1] ori „calmul spaniol" atît de speculat de romantici, acea liniște înfiorătoare, oarbă, prevestitoare de crunte reacțiuni. Clasicul e placid, romanticul poate fi hieratic.

Complexiunea intelectuală și sufletească a clasicului este elementară, întemeiată pe umanități, pe o sensibilitate maioresciană prudentă, purificată prin logică. Romanticul e un „om de Renaștere" genial, integral (intrasta Renașterea nu e clasică și nu reprezintă o reluare exactă a mentalității antice). Se poate vorbi de o „insațiabilitate romantică", în raport cu cumpătarea clasică, horațiană. Campoamor, printr-un erou al său, Honoriu, rîvnea voința lui Attila, știința lui Dante, simțirea lui Mahomet, bogățiile lui Cresus și puterea universală a lui Carol Quintul.

Revenind cu nuanțe, clasicul e un om ca toți oamenii (canonici, normativi, nu reali), romanticul e un monstru în toate : un monstru de frumusețe sau de urîțenie, de

---

[1] Arturo Graf, *L'Anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Torino, Ermano Loescher, 1911.

bunătate ori de răutate, ori de toate acestea amestecate. (O călugăriță suavă dintr-o *romance* de Ducele de Rivas are un anume rictus hidos.)

Clasicul este caracterizat sub unghiul sensibilității printr-o mulțumire placidă, printr-o euforie cam primitivă.

Romanticul are „fiori". (Cînd V. Hugo descoperă un poet nou, constată un nou „fior".) Dacă cineva acuză fiori, nu-i clasic.

Starea clasicului e somnolența pastorală, „siesta" la umbră, sub regimul soarelui. Starea romanticului e visarea, coșmarul.

Ținuta clasicului e decentă, calmă, zeiască ; a romanticului e vehementă. Romanticul e sau un grande de España arogant, sau un plebeu amar și pamfletar.

În adaptarea la existență, clasicul arată bun-simț și este inteligibil în actele lui ; romanticul e bizar, incomprehensibil.

Moralitatea clasicului e regească, impecabilă, ridicată pe dignitatea umană, pe o onoare moderată, fără subtilități, fără „pundonor". Recunoști eroul romantic prin disimulația atroce, prin viclenie, cinism, vitejie nebună, eroism donquijotesc ori lașitate, printr-un sentiment uneori grotesc al onoarei („onoarea spaniolă" : mă refer bineînțeles nu la Spania reală, ci la imaginea ei, uneori falsă, literară).

Clasicul are o percepție de sine ștearsă, e obiectiv, mod de a spune că nu se distinge de categoria lui ideală, romanticul are un sentiment de sine acut subiectiv, de unde orgoliul.

Dragostea clasicului e senzuală, epocală, de speță, romanticul se distinge printr-o iubire excesivă, lascivă și „spirituală" sau prin ură bestială.

Clasicul e social, sociabil, caută „comerțul", conversația („dialogul" e forma literară înalt clasică). Romanticul e singuratic, ermetic, solilogic sau facționar rebel în fruntea mișcărilor populare *(Împărat și proletar)*.

Continuînd discriminările putem să ne punem întrebarea de ce națiune este clasicul. Clasicul, răspundem, este de națiune clasică, sau dacă vrem, e un grec canonic, convențional, ireal. Numele lui e invariabil, anațional, Titir, Cloris, Filis. Romanticul aparține unei anumite nații (alese printre proletarele sau geniile națiilor, după o listă mutabilă și relativă). Îndeosebi, pînă acum, ro-

manticul a fost spaniol, polon, dalmat, indian, egiptean, german, american, negru, evreu. Clasicul este într-un cuvînt abstract etnicește, fără patrie și rasă, romanticul e un rasial, urmînd destinele unei ginți.

Politicește, clasicul e un prudent ca Ulysse, un cap administrativ ca Licurg. Romanticul e un *condottiere* absurd și sublim (Alexandru cel Mare și Napoleon, despre care citatul Duque de Rivas spunea că e „un monstru incomprehensibil, amestec miraculos de înger, demon și om"). Romanticul e „machiavelic". Machiavelismul așadar nu aparține „politicii clasice" (ne referim mereu la universul artistic).

Forma de stat a artei clasice este *res-publica*, în sens antic ; aceea a romantismului, statul național, imperial, ori cetatea cosmopolită eliadescă (loc comun, verificat în istoria literaturilor).

Clasicului îi lipsește preocuparea de existență. Lucrul se explică prin convenția vîrstei de aur și a stării regale. Caracteristic romantismului este „calvarul" luptei pentru viață.

Am vorbit de indiferența, de relativa insensibilitate a clasicului, am zice, de lipsa lui de caritate. (Anticii n-au cunoscut „caritatea" în sens creștin față de impotent. Filosofia lor eugenică era simbolizată în Taiget.) Romanticul are simpatie pentru oameni. Și clasicul și romanticul pot fi mizantropi. Mizantropia clasicului e pedagogică, o încercare de rectificare a umanității după canon ; a romanticului e o mizantropie de descurajare. Sîntem aci pe muchea de cuțit ce desparte pe clasic de romantic. Cînd ai impresia că La Bruyère a devenit hogarthian și pictează cu dezgust, că face monștri, îl treci printre făcătorii de fiziologii romantice, ca pe Larra.

Clasicul face apoteoza omului, romanticul descrie martiriul, drama omului.

Viața clasicului este inteligibilă, geometrică ; a romanticului e „fără sens", sau cu sens abscons.

De unde o concluzie. Viața clasicului (în termeni teoretici) are o durată normală, durata traiectoriei inteligibile. Romanticul moare tînăr (prin sinucidere ori boală), viața înfățișîndu-i-se de la început ca o absurditate, ori trăiește etern (Ahasverus, Adam al lui Espronceda) spre a avea răgaz să dezlege enigma, să se mîntuie. Căci clasicul privește universalul, romanticul accidentalul.

Experiența clasicului, livrescă, cere un timp limitat de documentare : cunoașterea umanităților. Materia e puțină și fundamentală, închisă în cărți clasice, ca ale chinezilor, al căror cărturărism e o față inerentă clasicismului. Prin universal se înțelege în același timp : fond de înțelepciune ; prin accidental : fapt nou, „știință". Așadar, experiența romanticului e infinită și incontestabilă.

Clasicul, arătînd interes pentru tipurile eterne, are despre lume o viziune caracterologică. Romanticul vine cu interes istoric. Romanticii sînt toți niște istorici, în vreme ce clasicii sînt moraliști.

Din interesul pentru omul abstract, exemplar, clasicul cultivă portretul moral ; din interes pentru omul concret, romanticul cultivă biografia.

Astfel vorbind, interesul dogmatic al clasicului pentru inteligibilul elementar duce la etică și politică, în vreme ce romanticul, în căutare înfrigurată de sensuri noi, își pune probleme, are idei, face metafizică.

În materie religioasă, clasicul e respectuos (fără ferventă) față de zei, e catolic. Romanticul e sau ateu, sau mistic și inchizitorial. Extremele, cum vedem, sînt ale romanticului iar mijlocul al clasicului. De asemeni, romanticul are un suflet profund individual și în același timp de gloată, în vreme ce clasicul aduce un suflet de om de „societate exemplară".

E un loc comun a spune că esteticește clasicul e un calofilic, iar romanticul foarte adesea un cacofilic. Dar nu se poate nega că și romanticul visează frumusețea, însă frumusețea „stranie", insolită și exotică. Încă din epoca barocă romanticii încearcă a modifica tipul canonic de om de marmură albă, prin amestec rasial cu omul de culoare (adevăr curent în studiile despre romantism).

Dar venind vorba de eugenie, clasicul are preocupări de eugenie morală, mai ales, în timp ce romanticul arată preocupări de justiție socială, socotită aceasta ca un fel de frumusețe a colectivului.

În termeni astronomici am zice : clasicul e un solar, romanticul un selenar. Ora clasică este amiaza, ora romantică e 12 noaptea. Este imposibil a aștepta pe Ulysse înfășurat în mantie la miezul nopții la umbra unui templu doric sicilian. E adevărat că și romanticii au cîntat soarele, după Ossian-Macpherson. Soarele clasic însă e personificat, cel romantic e mineral, aprins, dînd o lu-

mină sfîșietoare, crudă, ca în poezia spaniolă, ori stins, în viziunile eschatologice septentrionale.

Clima clasică (utopică) e a unei primăveri convenționale, meridionale ; aceea romantică e caracterizată prin furtuni, ploaie, ceață, secetă, catastrofe (vulcani, cutremure) sau regim torid.

Clasicul cunoaște o unică geografie abstractă elenică. Romanticul aspiră după exoticul septentrional ori subtropical. Entuziasmați de poezia scandinavă, niște tineri preromantici visau să meargă în... Tahiti. Edenul antediluvian, falsa vîrstă de aur cu fericiri primitive inimaginabile nu-i totuna cu calmul pastoral clasic (Gessner nu-i Virgil).

Sub aspect temporal, clasicul trăiește într-un prezent etern, e un eleat ; romanticul stă în perspectiva unui trecut indefinit, e un heraclitian.

Clasicul are o imagine *ne varietur* a vieții. Romanticul vede decrepitudinea, ruina, cadavrul (loc comun).

Clasicului îi lipsește sentimentul naturii (acum se poate înțelege rostul teoretic al acestei constatări obștești). În clasicism te izbește arhitectonicul, decorul unic. În romantism varietatea faunei și florei. În romantism natura copleșește pe om și geologia e mai „naturală" decît în realitate unde industria umană conturează mereu peisajul. De aceea antediluvianismul e o utopie romantică. Dar și arhitectura uriașă, monstruoasă, crescînd ca o vegetație de piatră e romantică.

Clasicul e un civilizat la rudiment. Romanticul e un barbar, ori grosolan, ori fin la modul asiatic.

Nuanțînd propoziții spuse, clasicul trăiește în lumea „ideală", statică, mitologică ; romanticul în universul propriu fantastic.

Clasicul suferă de incuriozitate (pentru document) ; romanticul de neliniște, vagabondaj și explorare.

Clasicul are o formulă sufletească unică. Romanticul e subom ori supraom, înger sau demon.

Și ca să facem o glumă semnificativă, de altfel documentată, din punct de vedere alimentar : clasicul bea lapte, apă de izvor, vin de Falern, ori mănîncă miere de Ibla și fructe. Romanticul consumă gin, opiu, ori bea apă din Lete, fiindcă el are nevoie ori de excitante, ori de analgezice ca să suporte sau să uite infernul vieții.

Din premisele date putem trage mai departe concluzii parțiale, confirmabile istoricește.

În cîmpul tehnic, ca să mergem mai departe, propozițiile capătă o evidență logică imediată.

Clasicul tratează o unică sau unice teme, doar ușor variate. Romanticul caută ineditul.

Clasicul „imită" modelele. Romanticul „inventează".

Clasicul aplică „reguli", e „preceptistic". Romanticul e independent, revoluționar.

Clasicul notează categoriile existenței (anotimpuri, industrie elementară, agricultură, cultura pomilor etc.), romanticul descrie insolitul, pitorescul.

Firește, din această pricină, clasicul e didactic, romanticul patetic și plin de „idei".

Clasicul e formalist, nu propriu-zis plastic, mai ales în literatură, în înțelesul că tinde la conservarea „formelor" (genuri literare, teme). Romanticul pur fuge de constrîngeri și răsucește genuri, teme, metri.

Clasicul, prin fondul didactic, este alegoric, romanticul, prin fondul metafizic, e „simbolist". (Simbolismul însuși ca școală e o varietate de romantism.)

Clasicul cultivă stările clare, logice ; romanticul, stările de noapte, ilogice.

Clasicul promovează coerentul liniștitor. Romanticul, incoerentul, himericul, terificul, oniricul.

Clasicul se complace în jocuri de inteligență, are *esprit* ; romanticul face jocuri de imagini, metafore, *witz*-uri jeanpauliene.

Formal, clasicul e convențional pînă a măsura timpul cu „lustrii" și cu „olimpiadele". Romanticul e independent și prin natura lui structurală e îndemnat să computeze timpul cu „clipele", „secolele", „eternitățile".

Clasicul e didactic, epic, tragic, anacreontic. Romanticul e liric, dramatic, speculativ. Forme preferate : romanță, legendă, dramă.

Critica clasică aplică „regulile", examinează în ce măsură a fost imitat modelul. Critica romantică e în căutarea inefabilului personal, a biograficului (Boileau e clasic, Sainte-Beuve romantic).

Și am putea continua.

Dar încă o dată, aceste tipuri sînt utopice. În realitate există numai compromisuri, mixturi, la indivizi, momente istorice, popoare.

Antichitatea elină era clasică, cu umbre romantice. Evul mediu e romantic cu persistență de forme clasice.

Renaşterea e neoclasică, cu mari tulburări romantice. Epoca modernă e romantică cu înclinări spre baroc.

Dar ţările ? Spania posedă educaţie clasică şi temperament romantic, în parte de origine gotică ; Germania suflet romantic şi aspiraţii clasice. Franţa are temperament clasic, oroare teoretică de romantism şi e profund calofilică („gustul" francez) ; totuşi e capabilă de a exprima şi romanticul, poate din cauza factorului rasial gotic. Italia este clasică, antiromantică, cu propensiune spre baroc.

Lărgind continental examenul, India e romantică, prin panteismul, putem zice gotismul ei (nici un respect pentru dignitatea umană, individul văzut în lanţ infernal, în generaţie spre moarte). Nu cultivă geniul, dar exaltă inegalitatea tragică, umilinţa.

China e clasică, „chinezeria" fiind o supunere la reguli, la fondul etern, un refuz al experienţei. Însă clasicismul acesta, bătînd spre hieratic, a devenit aşa de monstruos, încît pentru noi el constituie un romantism (calm chinez, inerţie, beatitudine asiatică).

Sub aspect individual noi sîntem clasici la amiază şi romantici la miezul nopţii, sub lună sau în vis. Primăvara e clasică, toamna e romantică etc. Prin urmare nu greşim forţînd cu oarecare paradox nota cînd spunem că V. Hugo e clasic. Nepăsarea lui, buna nutriţie, buna dentiţie, delirul factice, metafizica precară, ideile puerile, didacticismul retoric, fac din el un clasic zgomotos, un Boileau care a luat opiu sau a băut gin.

Atît de corupte sînt tipurile în realitate, încît întîlneşti la romantici veleităţi de „reguli", de „şcoală" şi o fidelitate faţă de teme şi genuri care e de esenţă clasică.

Barocul s-ar părea că este o oscilaţie între clasicism şi romantism, şi practic afli la un barochist note clasice şi romantice. Însă există distincţii structurale. De obicei barocul urmează maturităţii clasicismului sau romantismului, e un stil de „decadenţă".

Artistul baroc, şi asta e esenţa, *renunţă* la „observaţia morală" a clasicului şi la „ideile" şi „problemele" romanticului. Dacă vrem să păstrăm termenul, el se limitează la „probleme tehnice" (clarobscur, culoare, teme).

Clasicul şi romanticul sînt propriu-zis aliterari, unul promovînd înţelepciunea, celălalt bogăţia vieţii. Barochistul e tipul artistului de „atelier" care face „artă pen-

tru artă", analizînd regulile și perfecționîndu-le, amplificîndu-le. Așa se explică prezența persistentă a barocului tocmai la germani, nație de tehnicieni, împinsă spre o minuție meșteșugărească a detaliilor. Dürer însuși, Mathias Grünewald suferă de acest ochi minuțios. Rufele sfinților sînt împăturite atent, nici un capăt de lujer nu e lăsat să cadă în dezordine, totul e răsucit simetric. Lîngă hîrdăul de scăldat copilul, cu grijă acoperit, în fața Fecioarei Maria, se vede o necesară oală de noapte. Cînd un desenator german ca Ludwig Richter creionează un cerșetor, atunci peticile și găurile sînt distribuite cu o acuratețã desăvîrșită, mizeria devenind ea însăși un regim al ordinii. Preferința germanicilor pentru caracterele gotice în tipar e un semn de vocație caligrafică, goticul fiind un baroc nordic, churriguerismul septentrionalilor. Barocul italian e o caligrafie, însă formidabilă, cultivînd sulul și norul.

Barochistul face pași spre romantism, întrucît are o percepție mai bogată și o curiozitate, plastică, mai mare. Delirul romantic însă nu-l încearcă, sau dacă se poate vorbi de delir, el suferă de un delir tehnic, de bombasticism și ampolozitate.

Rezumînd minimal, clasicul este exemplar, romanticul e combătut de pasiuni și chinuit de probleme, barochistul e gratuit. În teorie. Căci și barocul e un tip utopic, inexistent la stare pură, în realitate existînd numai compromisuri intre clasic și baroc, între baroc și romantic. Astfel explorația artiștilor baroci spre experiențe rare (om de culoare, femeia neagră, parfumuri, tutun, ciocolată, ceai etc.) reprezintă o mică tulburare romantică.

Făcînd aplicații, vom înțelege că arta alexandrină mergea către baroc, că Bernini, Marino, Góngora ca secentiști baroci au înrudiri cu parnasienii de la T. Gautier încoace, cu Mallarmé, cu Paul Valéry, cu oricine cultivă „arta pură". La noi spiritul „artist" de atelier e vizibil la Bolintineanu (poet foarte barochist), mai puțin poate la Macedonski, apoi la Arghezi, Blaga, Ionel Teodoreanu, dar firește în felurite proporții.

Un adevăr general se desprinde din aceste definiții. Practic, arta pură, fără preocupări morale și probleme e un nonsens critic, și criticul care osîndește didacticismul și metafizicul e un intelectual de conformație „barocă".

SENSUL CLASICISMULUI *

De multe ori s-au ridicat voci pentru o îndrumare clasicistă a literaturii noastre, iar în ultimii ani năzuința a fost exprimată din nou. Eu însumi, la Facultatea de Litere din Iași, făceam o încheiere de curs în acest sens, iar după aceea, cu totul independent de mine, s-au făcut și se fac profesii de credință clasică. Prin urmare ideea plutește în aer. Unii înțeleg totuși clasicizarea literaturii în alt spirit decît acela care rezultă din examinarea în plan strict estetic a fenomenelor literare. Înțeleg clasicismul nu ca un stil, în opoziție de pildă cu romantismul, ci ca un mod de a crea durabil și esențial, la îndemîna claselor. Acest sens nu-i de altfel în totul deosebit de acela stilistic, fiindcă marea literatură este în fond aceea de stil clasic, iar ce este măreț în romantism, baroc aparține tot ținutei clasice. Problema se reduce deci la a ști cum să privim materia spre a obține, artisticește, un unghi de vedere adînc.

Notele proprii literaturii de tip clasic sînt de mult niște locuri comune, care cu toate acestea scapă atenției scriitorului. Comparînd literatura română cu celelalte literaturi consolidate, îndeosebi cu literatura franceză, vom căpăta o înțelegere mai ilustrată a lucrurilor.

Luînd ca punct de plecare proza și mai în special romanul, vom observa că scriitorul român are o mistică excesivă a *evenimentului*. Un eveniment este ceea ce s-a întîmplat odată, ceea ce vrea să zică este fixat între un moment antecedent și un moment consecutiv, însă nu în raport de necesitate, ci de accidentalitate. Evenimentul e particularul pur, faptul ca dată, efemerul, istoricul. Romancierul român are spirit cronografic și-și închipuie că

* Lecție de deschidere ținută la Facultatea de Litere din București, la 16.I.1946. Publicată prima oară în *Revista Fundațiilor*... 13, serie nouă, nr. 2, feb. 1946.

este real ceea ce se poate determina spațial și temporal. De aceea el arată tendința de a se ține în curent cu faptele și cu mișcările de opinie. Unghiul său de vedere este prea adesea jurnalistic, în înțelesul cel mai etimologic, și eroii nu rareori sînt niște modele aproape neelaborate, „redate“, cum se zice cu un termen semidoct, cu nume ușor grimate. Prozatorul român are deci despre realitate o noțiune sinonimă cu contingența.

Mulți vor obiecta că acest lucru nu e rău, fiindcă scriitorul trebuie să țină un contact strîns cu viața imediată și să ridice particularul la valoarea universalului, că așadar punctul lui de plecare se cade să fie socialul. Însă nu tăgăduiește nimeni că scriitorul ridică construcțiile lui abstrase de realitate de pe un punct al realității, după cum toți vedem o lună aproximativ identică de pe felurite puncte longitudinale și latitudinale ale emisferei. Scriitorul e un individ istoric nu metafizic, și orice literatură își ia ca loc de plecare lumea fenomenelor. Și în alte literaturi vom constata că scriitorul se hrănește din epoca lui, alegîndu-și eroii din plină stradă. Ba chiar în literatura franceză, al cărei tip este eminamente clasic, cronisticul s-ar părea a fi modul obișnuit. Romanul francez din sec. XIX continuă memorialistica secolului XVIII. Cu toate astea, diferența de atitudine este radicală. Dacă nu se poate nega că universalul se naște din particular, atunci vom spune că un clasic francez ia ca pretext sau ca mijloc de reprezentare istoricul spre a formula universalul, care îi este apriori cunoscut, în vreme ce scriitorul român încearcă a desprinde din observația momentului o schemă universală, pe care în momentul începerii romanului n-o are clară în minte. Adevăratul clasic nu se ridică de la particular la universal, făcînd sforțări inutile de a da semnificație evenimentului, el *exemplifică* doar universalul, cînd acesta apare întîmplător, aproape formulat într-un eveniment.

Orice literatură mare, așadar clasică, este o literatură de cunoaștere, iar cunoaștere înseamnă reprezentare rațională a vieții, spre deosebire de reprezentarea empirică, documentară. Raționalitatea cunoașterii clasice nu vrea bineînțeles să însemne că artistul se exprimă în termeni discursivi, ci doar aceea că imaginile concrete vorbesc direct minții, fiind și plastice și inteligibile. Astfel Julien Sorel este o apariție cu totul concretă, dar mintea e solicitată mereu să înregistreze tipicitatea.

De altfel, filozoficeşte, cunoaşterea curat senzaţională, fără proces de intelecţiune, este un nonsens. Hegel a făcut o foarte picturală evocare a inexistenţei accidentului : Cine ar încerca — spune el — să descrie o bucată de hîrtie ar eşua, căci între timp hîrtia ar putrezi, iar el ar urma să vorbească despre ceea ce nu este. [1]

Concluzia este că orice adevărată cunoaştere se bizuie pe universalitate. Această constatare din cîmpul cunoaşterii sensibile se poate transporta şi în domeniul observaţiei literare. Cine cunoaşte absolut-unicul nu cunoaşte nimic. De altfel toată emoţia literară constă în recunoaşterea într-un obiect a propriei noastre fiinţe diversificate. Dacă obiectul ar fi un unicat, inteligibilitatea lui ar fi nulă, nimeni neputîndu-şi da seama de ceea ce e în afara limitelor sale.

Critica noastră şi spiritul nostru critic în genere pun prea mare accent pe inedit şi urmăresc contaminaţiile cu excesivă vigilenţă. Literatul face din cauza aceasta sforţări de singularizare în lirică şi de exotizare în proză. Nicăieri ermeticul n-a fost primit mai fără rezistenţă ca la noi, tocmai fiindcă prin el ruşinea de a fi universal pare îndulcită. Cu toate astea, clasicii găseau plăcere în formulare şi nu făceau nici o sforţare de a descoperi noi poziţii lirice. Ei porneau de la o temă, ca muzicanţii ; de la

Beatus ille qui procul negotiis *

al lui Horaţiu, de pildă, sau de la davidianul

Beatus vir ille, qui non ambulat in consiliis improborum... **

şi parafrazau. Caracteristica poeziei clasice este, în termenii cei mai largi, parafrazarea, recurgerea la lirismul obiectiv, ceea ce nu exclude bineînţeles inefabilul personal. La noi această elementaritate se confundă în chip greşit cu intelectualismul şi cu banalitatea. Noi cerem „mesagii“ noi.

Exotismul în proză nu constă neapărat în căutarea de geografii exterioare, ci în transfigurarea geografiei imediate. Întîi de toate, e de observat că o literatură ne-cla-

---

[1] *Phänomenologie des Geistes* (Leipzig, F. Meiner, 1937), p. 88.

* „Fericit cel care se ţine departe de orice zbucium.“ (lat.)

** „Fericit e bărbatul acela care nu se amestecă în sfaturile ticăloşilor.“ (lat.)

sică pune o importanță covîrșitoare pe elementul „natură" și devine precumpănitor descriptivă. Clasicismul e analitic. Romanul nostru este prea încadrat în peisaj și acest peisaj e frecvent dezumanizat, lăsat să se dezvolte în voia lui irațională. România, care este o țară mică, se revelă în proza noastră ca un continent vast și sălbatic. Vom vedea foarte adesea că criticul e incert asupra conținutului uman, moral, al unui roman, ale cărui coordonate nu le poate prinde, și că recurge la extragerea de peisaje. N-am văzut critic care în fond să nu reducă romanul la cîteva detalii plastice, deci la cîteva elemente fenomenale. Dar cum și natura în definitiv e mărginită și clasificabilă, scriitorul român, esențialmente romantic, recurge la trucuri dimensionale, la acel procedeu de a privi cu telescopul, direct sau întors, văzînd uriaș de mic sau nemărginit de mare. Adevărata descripție clasică recurge la mijloace de diferențiere calitativă, procedeul românesc, decadent romantic, este viziunea în diformitate, care e în fond un pathos, o stare de frenezie gratuită, traductibilă în cuvinte abstracte de mărime : imens, uriaș, grandios, cosmic, uluitor.

Descripția în înfățișarea omului constă în eludarea moralului și zugrăvirea omului ca natură, de la caz la caz. Proza română seamănă cu jurnalele de călătorii în Orient ; ea ne prezintă oameni travestiți, costumați în țărani preistorici, în ființe sustrase oricărei societăți organizate. Ea lasă o impresie violentă de pitoresc și este în fundament — nu toată, firește — o formă de lirism.

Întorcîndu-ne la ideea de cunoaștere, trebuie să subliniem caracterul raportului între fenomenal și ideal în clasicism. Clasicul nu observă, căci asta ar implica o sforțare disproporționată și o primejdie de a se rătăci printre evenimente. El vine cu observația făcută. Un mare scriitor se naște cu observația și, poate e mai bine zis, moștenește această observație. El începe vizionarea fenomenalului printr-o ordine morală prestabilită, el este *edificat* asupra categoriilor morale ale umanității. Toată plăcerea unui spirit clasic e de a nu întîlni niciodată ineditul, de a rămîne mereu în tipic. Dar, firește, lumea particularul aduce foarte adesea aparențe noi. Spiritul clasic suferă în fața lor un sentiment de contradicție, apoi în mijlocul superficial-insolitului descoperă tipicitatea și el se liniștește, însă profită de falsa accidentali-

tate, stingînd cu forme impresionistice geometria morală și dînd exactității o ondulație de evanescență.

Dispoziția sufletească a clasicului față de evenimente este *indiferența*. Firește, nu-i vorba de a fugi de eveniment, de a-l disprețui ; avem de-a face cu o deferentă indiferență, care nu se manifestă decît în mijlocul evenimentelor. Vrem a spune doar că un clasic nu e absorbit de evenimente, nu e surprins de ele și în momentul chiar cînd le trăiește, le contemplă cu un ochi străin, cu un „calm" propriu clasicului.

Versurile lui Eminescu din *Glossa* :

> Vreme trece, vreme vine,
> Toate-s vechi și nouă toate...

traduse în plan estetic ne dau un punct de vedere clasic și Eminescu, prin eleatismul lui, se orientează în ultimii ani spre un veritabil clasicism, patetic abstract. În tumultul fenomenelor romanticul minor e amețit de particularități și caută a le reține descriptiv, în vreme ce clasicul trece de-a dreptul la definiție și, în consecință, la caracterizare. El introduce faptul în categorii.

Cu greu scriitorul poate deveni clasic în mod spontan. El are nevoie de o educație și aceasta se capătă într-o societate clasică. A existat în felurite momente o astfel de societate. Nota distinctivă este de a se izola în mijlocul celei mai furtunoase vieți, însă ca între pereți de sticlă. Clasicul e un academic care se plimbă cu cîțiva prieteni de conformația sa spirituală printre evenimente și le contemplă cu „indiferența" de care am pomenit, căutînd a le raporta pe loc la universal. Clasicul e un sociabil (însă distant) cu oameni la fel de capabili a se abstrage și forma lui de sociabilitate găsește expresie în dialog. De la Platon încoace, toți adevărații clasici au dialogat, demonstrînd prin asta că sufletul individual e o pură aparență, o irealitate și că adevărul începe cu viața morală, adică cu socialul.

În paranteză, e locul a reține că ne-clasicul (și nici nu mai zicem romanticul, pentru că marele scriitor se revelă în ultima analiză un clasic) cultivă solilocul, expresie a individualului, a personalismului, a psihologiei cazuistice. Trebuie să distingem între personalitate și personalism. O personalitate e o realizare vie, concretă și clară a tipului, care dincoace de lumea fenomenală e o pură

abstracție; personalismul e afirmarea incertului, neclasificabilului, a unicului.

Dialogul s-a înfăptuit în mediile clasice și oral, în chipul conversației. Literatura franceză își datorează conformația ei clasică în bună parte acestui fel de a contempla efemerul in lumina universalului, într-un grup edificat asupra a ceea ce e real în fenomenal. Cînd conversația nu putea fi realizată în salon, ea se transforma în corespondență. Înțeleg o corespondență care, pornind de la contingențe, se ocupă în fond cu schimbul de idei generale. Felul acesta de obiectivare a dat lucruri atît de solide încît el a fost simulat și în romane și, încă în plină epocă romantică, scrisoarea devenise o manieră expozitivă.

Trebuie adăugat că și prietenia e proprie mentalității clasice. Observăm acest fenomen că Molière, Racine, Boileau, Corneille, La Rochefoucauld, Lafontaine, La Bruyère, St. Evremont sînt prieteni. Îi întîlnim laolaltă în salonul celebrei Ninon de Lenclos, după un tablou de Monsiau.[1] Prietenia se întemeiază pe o stimă reciprocă, ieșită din sentimentul că toți au aceeași edificare asupra lumii morale și că concurența e o absurditate într-o lume literară în care fundamentul e locul comun, în înțelesul cel mai nobil al cuvîntului.

La începuturile literaturii noastre moderne s-a făcut vădită o mentalitate clasică, în ciuda amănuntelor. Kogălniceanu, C. Negruzzi, V. Alecsandri sînt prieteni și au un unghi de vedere comun. Kogălniceanu a lăsat o corespondență din cele mai substanțiale, tonul de conversație clasică e tipic la Negruzzi, Alecsandri a întreținut o corespondență în care ideile generale nu lipsesc, Ghica, precum știm, a dat scrierilor lui forma epistolară. La „Junimea" spiritul a fost continuat și în afara conversației, Maiorescu incita în mod deosebit la corespondență și vedem că pînă și Slavici face un schimb de scrisori.

În deceniile din urmă însă societatea de tip clasic este în dispariție la noi. Reuniunea literară se înlocuiește cu cenaclul, în care se manifestă o personalitate față de persoane de un contur șters. Convorbirea propriu-zisă, schimbul leal, politicos, de idei lipsește. Personalitatea dă audiențe. Mese, saloane ori redacții reunind ca în secolul

---

[1] Klemperer, Hatzfeld, Neubert, *Romanische Literaturen* (Wild.-park-Posdam, Athenaion, 1924), Tafel XIV.

trecut în Franța scriitori de valoare masivă ca Sainte-Beuve, Renan, Th. Gautier, Flaubert, Ed. de Goncourt, Taine etc. sînt lucruri imposibile în stadiul literaturii noastre de azi, unde sînt scriitori mai în vîrstă care nu cunosc probabil personal nici un scriior contemporan, rămînînd inaccesibili multelor generații care au urmat maturității lor. Fenomenul acesta nu este cazual. Sentimentul solitudinii tragice e împărtășit de prea mulți scriitori care cred în valoarea destinului unic, în absolutul fenomenalității lor. Ei nu pot con-vorbi, ei pot spune despre ei și, cînd întîmplarea îi aduce laolaltă, conversația e numai aparentă. Astfel în unele ospicii decente (Edgar Poe ne-a zugrăvit unul) pacienții par absorbiți într-o convorbire amabilă și rumoarea lor produce o plăcută impresie socială. Dar apropiindu-te de fiecare, iei seama că fiecare vorbeșe singur. Salonul e o sumă de monologuri și de visări.

Educația clasică s-a vădit în Revoluția Franceză atît printre artistocrați cît și printre revoluționari. Cei dintîi nu părură a fi surprinși de revoluție, căci ei discutară îndelung asupra eternului uman, în tot cazul nu fură în stare să se agite, să ia poze patetice. În închisori, în fața ghilotinei, ei conversau, obișnuiți a delibera. Asta a putut să pară ușurință. Cît despre revoluționarii înșiși, surprinde la fel tăria lor în fața morții, luciditatea în mijlocul tumultului. Secretul îl găsim în jurnalistică, în oratoria lor. Nutriți cu lecturi clasice, edificați prin urmare asupra universalului, ei nu trăiau direct revoluția pe care o făceau. Ei aveau o satisfacție într-un fel livrescă de a repeta momente antice. Propriu-zis ei simțeau mai intens revoluția, fiindcă aceasta nu era haosul fenomenal, ci un tip dinainte cunoscut de proces social. Revoluționarii, putem spune, nu se exprimau cu vorbe proprii, ei plagiau texte latine. [1]

Dar cu asta atingem o altă latură a spiritului clasic. Tendința clasicului fiind de a formula propoziții universale, expresia lui este obișnuit apoftegmatică. Aici nu adevărul trebuie inventat, ci propoziția. Într-o infinitate de enunțări, una este mai justă, aceea care pare mai lapidară, mai impersonală. Principiul obiectiv al justeței se aplică și la procedee mai complexe, ca portret, caractero-

---

[1] A. Thiers, *Histoire de la révolution française*, I-II, Bruxelles, Meline, Cans, 1845.

logie. Natural, impersonalitatea e o iluzie, sau în fine personalitatea se sublimează de orice moment confesional și se resoarbe în obiect. Obiectivitatea este un moment foarte greu de atins. Omul curent este violent personal și descriptiv și arhitectul rău clădește pitoresc și încărcat. Dimpotrivă, ce puțin are a inventa arhitectul templului doric ! Canonul nu-i lasă decît putința de a realiza un echilibru practic cu ajutorul unui ochi ager. Izbînzile sînt de domeniul inefabilului. Dintre artele plastice, arhitectura este cea mai aforistică.

Se observă la noi aplecarea de a face confuzie între clasicism și Renaștere. Sînt lucruri deosebite și mai ales în planuri felurite. Clasicismul e un mod de a construi trainic, Renașterea o stare de spirit istorică, în care firește intră și cultul clasicului. Însă entuziasmul nostru pentru Renaștere vine pe drum germanic, de la Goethe, și ne înfundă pe calea tocmai pe care am pornit. Renașterea, așa cum o înțelegem noi, e un cult exagerat al persoanei geniale, luată ca scop în sine, ca intuiție a divinității. Într-o Renaștere astfel interpretată, finirea operei în sine interesează mult mai puțin decît expresia personalității. Astfel un artist ca Leonardo da Vinci, care dibuie peste tot și nu isprăvește, devine obiect de cult. Artistul de Renaștere fuge de specializare și dacă trebuie să admitem că mulți din ei au dat opere durabile în mai multe cîmpuri ale creației, imitarea totalității a dus în epoca modernă la diletantism și la cultul eului infinit, manifestat în opere cu voință întrerupte. André Gide este, învederat, prin Goethe, un mic om de Renaștere, care afectează a căuta pretutindeni și a renunța, pentru ca printre interstițiile operei să se vadă mai monumentală persoana sa.

Clasicismul adevărat se recunoaște prin tendința de abolire a geniului, de reducere a biograficului, a jurnalului interior. Clasicul produce o operă fără geniu, o operă aparent anonimă și uneori cu adevărat anonimă, care trăiește de la sine, ca un obiect natural. În literatura spaniolă, dominată de spiritul de renunțare monastic, sînt numeroase operele anonime remarcabile și cităm doar vestitul *Lazarillo de Tormes*, care nu e mai puțin valoros, deși nu e însoțit, ca cutare operă a lui Gide [1], de un

---

[1] *Journal des Faux-monnayeurs*, 15-e éd. Paris, Gallimard, 1927.

„jurnal al lui Lazarillo de Tormes“. Desgenializarea literaturii înseamnă totdeodată desgotizarea, regrecizarea ei. Cine a vorbit vreodată de geniul lui Homer ? Homer e aproape un mit. Curent, vorbim de mînia lui Ahile. Chiar cu Dante se observă acest proces interesant că biografia scriitorului e suptă toată de alegorie, prefăcută în ficțiune. Dante a fost distrus ca om de *Divina Comedie* și a face biografia lui separată de operă e o imposibilitate. Dreptate aveau femeile din Verona, care, văzîndu-i barba creață și fața negricioasă, crezură că e din cauza căldurii și fumului din infern. [1] Interpretarea pe care o dă Lucian Blaga mitului Meșterului Manole e de esență clasică. Meșterul vrea să dărîme biserica, dar norodul îl dă la o parte. Mulțimea nu vrea să știe de autor, ea nu recunoaște decît opera.

Pe de altă parte, clasicul are în vedere individul și respinge sociologia, omul în gloată. Bineînțeles, omul nu-i izolat, un solitar — căci atunci e un geniu în sensul cel mai poetic, geniu al solitudinii, al pădurii etc., un duh antropomorf — ci membru al unei societăți, al unei pluralități. Numai raportat la alții, omul e un individ moral. Însă unul între zece reprezintă doar o varietate. Clasicul definește genul și *speța* și gîndește prin compararea continuă a acestor doi termeni. Unghiul lui de vedere e geometric.

Într-altă parte [2] am formulat distanța elementară, stilistică, între clasicism și romantism, sub antiteza între modul artistic asiat și cel mediteranean. În arhitectură am zis că templul extrem-oriental amintește prea aproape geologia și mineralogia și seamănă fie cu o geodă, cu un grup uriaș de cvarțuri mărite, fie cu niște piscuri calcaroase sau cloruroase, sculptate de un lichid corosiv. Ele nu par în orice caz opere ale omului. Omul e înfățișat monstruos sau cu jumătate de trup animală, sau în fine mărunt, ca un simplu ornament, pe sub picioare de cai gigantici. Figura umană ca pură decorație se regăsește în arta romanică și gotică. Artistul, vrînd să sugereze ideea de generație și lipsa de valoare a individului, îndeasă seriile de oameni pe timpanele portalelor de catedrală.

---

1 Boccaccio, *Vita di Dante*, Leipzig Insel-Verlag.
2 *Impresii asupra literaturii spaniole*, Buc., F.R., 1945.

Procedeul acesta de a privi pe om în turmă e al lui Zola, apoi al umaniştilor, şi Rebreanu, în *Răscoala*, epopee a cărei valoare e în afară de orice discuţie, nu distinge omul în mulţime. Viziunea lui e sociologică. Dacă s-ar abuza de această metodă, literatura noastră ar fi o literatură fără oameni, o artă a iraţionalului, a ininteligibilului. Desigur, o astfel de artă nu-i clasică, ea este ceea ce e panoul faţă de portret, o simplă decoraţie.

Există un clasicism al popoarelor, folcloric, constînd dintr-o desfiinţare totală a invenţiei personale. Toate adevărurile sînt cele primite, controlate de generaţii, şi expresia lor e obiectivă. E un fel de cădere într-un convenţionalism total, care poate lua forme uşor groteşti. „Chinezeria", de pildă, este o formă îmbătrînită de clasicism, unde se recunosc îndată interesul pentru viaţa morală, metoda apoftegmatică, înlăturarea radicală a genialităţii şi deci a spontaneităţii. China e Franţa Extremului-Orient. Literatura spaniolă foloseşte iarăşi abundent elementul paremiologiei. Eroii din *Don Quijote*, Quijote inclusiv, răstoarnă coşuri pline de proverbe, şi un poet cult ca marchizul de Santillana nu s-a dat înapoi (aşa se pare) să adune „refranes" dintre acelea pe care le spun babele la foc, precum : „la pîine uscată, dinte ascuţit", „dacă patul e mic, aşează-te drept în mijloc", „găina e de la ţară, dar o mănîncă domnii din Sevilla", „dragoste de călugăriţă, foc de cîlţi". Fraţii lui întru clasicitate sînt în România Anton Pann, C. Negruzzi, Creangă. Gnomismul pur al lui C. Negruzzi, lipsit de orice invenţie personală, făcut din compilaţii de parimii, este de metodă clasică :

„Fine ! De vrei să trăieşti bine şi să aibi ticnă, să te sileşti a fi totdauna la mijloc de masă şi la colţ de ţeară, pentru că e mai bine să fii fruntea cozii decît coada frunţii. Şezi strîmb şi gîndeşte drept. Nu băga mîna unde nu-ţi fierbe oala, nici căuta cai morţi să le iei potcoavele, căci pentru Behehe vei prăpădi şi pre Mihoho."

Impresia de burlesc vine aici din exagerarea obiectivităţii, din lipsa totală a persoanei reacţionînd cu sensibilitatea sa faţă de fenomenul vieţii.

Deşi universitatea nu poate interveni direct în cursul literaturii, ea poate modifica pe încetul minţile, întrucît toţi scriitorii viitori e de presupus că vor avea un contact cu învăţătura universitară.

Concluziile noastre se pot deci formula succint astfel :

1. Va trebui să moderăm lirismul și să învățăm a fi imperturbabili în toiul însuși al evenimentelor, verificatori academici ai universalului.

2. E necesar să diminuăm, pe cît e legitim, subiectul și să reducem prestigiul genialității, ca proiecție a eului.

3. Literatura noastră face prea multă sociologie și istorie, este cazul de a o îndrepta spre psihologie caracterologică și spre umanitatea canonică.

Fiecare nație de pe lume e îndreptățită să spere că va fi sortită să exprime de la locul ei terestru adevărurile universale.

Noi sîntem, geografic și spiritual, mai aproape decît mulți alții de străvechea Eladă.

Post-scriptum. * În dorința de a da extensiune problemei am rugat pe tinerii mei prieteni literari și colaboratori să accepte a juca cu mine o reprezentație de contradicție, spre a incita la discuție pe studenți. Amicii m-au luat, literal, în serios și m-au combătut cu o inocentă vehemență. Oricît iubesc independența de spirit a celor din jurul meu, de data asta am încercat o iritație intelectuală, care a produs mirare prin persistența ei. Dar acum prietenii mei cred că au priceput cauza. O luptă estetică se dă cu o unitate de comandament și personalitatea nu e stînjenită dacă acceptă propozițiile axiomatice. Este evident că prelegerea mea avea intenția de a lua poziție în numele adevăratei definiții a artei (acesta era în fond „clasicismul") față de ofensiva concepției literaturii ca „redare" de „evenimente". Lecția fusese bine reflectată, expresiile croite cu grijă și cu diplomație. Combăteam teoria evenimentului pur, demonstram cerebralitatea oricărei cunoașteri, chiar senzaționale (după însuși fenomenologul Hegel), vorbeam de observația cu care te naști (și Goethe susținea acest lucru), de „indiferența", de „academismul" clasicului. Propunerea reîntoarcerii la „academism", într-o epocă de psihoză a reportajului, conținea un umor și nu mi-a trecut prin minte, atunci, că cineva, din statul meu major, ar fi înțeles academismul în planul de gîndire obișnuit tehnic.

---

* Reprodus după ediția : G. Călinescu. *Principii de estetică.* Bucureșit, EPL, 1968. Acest post-scriptum a fost găsit în arhiva lui G. Călinescu, sub formă de manuscris adăugat de autor extrasului din *Revista Fundațiilor.*

În tot cazul, m-aș fi putut sluji de obiecțiile inteligente și profunde ale prietenilor mei spre a-mi reformula mai clar ideile, mi s-a părut însă că fructul nu era copt spre a fi cules. Un alt articol, apărut independent într-o revistă școlară, mi-a atras atenția că stăpînesc la noi unele prejudecăți estetice, pentru eliminarea cărora se cere timp și un sistem de combatere rece și calculat.

O întrebare aparent foarte rezonabilă pe care și-au pus-o amicii mei este dacă, avînd în vedere „spontaneitatea deplină" și imprevizibilitatea cu care se produc operele de artă, e posibil să obținem, prin precepte, capodopere clasice. De fapt eu n-am dat nici un precept, nici o regulă tehnică, ci am definit numai opera de artă ca esență revelată prin invenție. Expresiile „va trebui", „e necesar" etc. sînt simple chipuri fatale de a vorbi, înțelesul normal fiind : „e de sperat că"... sau „vom avea literatură clasică atunci cînd"... Cu toate acestea eliminarea oricărui conduitism nu-i legitimă. Se poate interveni cu voința în cursul creației ? Într-un înțeles larg, evident că da. Cu asta am deschis problema însăși a criticii.

Ce este critica ? Un simplu diletantism inoperant, o temniță în care se zbate criticul ? Fără presupunerea unui efect asupra cititorului, critica e un gen absurd. Căci fără putința de a ne educa simțul critic prin opere critice, n-am putea gusta nici măcar operele critice. Unul din tinerii mei prieteni a făcut o observare judicioasă. Educația clasică, prin critică, se-nțelege, formează „gustul !" Dar creatorul e și el pasibil, ca și cititorul simplu, de modificarea viziunii sale prin critică. Ideea spontaneității pure e o erezie proprie civilizației noastre în care domină prestigiul magicului. Este posibil, cum credea unul din preopinenții mei, ca Molière, La Rochefoucauld etc. să nu fi avut conștiința clasicității lor, scriind într-o „spontaneitate deplină" ? Dar nota esențială a clasicismului și a marii arte în general este apariția conștiinței artistice. La Bruyère știe că e clasic de vreme ce-și alege ca model pe Theophrast și-l traduce în prealabil. Rafael, Michelangelo, Leonardo da Vinci au o „estetică" personală, critica intră în opera lor ca un element al genialității. Nu poți fi filozof fără a ști că ești filozof, și deci Kant știe că e Kant. Chiar și folclorul lasă să se zărească intervenția fugară a spiritului critic individual, însă cu folclorul n-am intrat în marea artă. Cu cît un

artist e mai colosal cu atît acuză un spirit critic constructiv mai solid, revelabil din chiar planul operelor sale : *Divina Comedie*, *Decameronul*, *Comedia umană*, *Legenda secolelor* etc. Singura distonație stă în aceea că spiritul critic al spectatorului e contemplativ, în vreme ce acela al creatorului e operativ. De aceea creatorii nici nu pot face opere „la rece", pentru motivul că spiritul lor critic e o facultate plastică. Pînă acum nu s-a văzut operă mediocră conținînd „la rece" toate elementele capodoperei, minus un „je ne sais quoi". Operele mediocre izbesc prin sărăcia lor esențială.

Unul din preopinenții mei se temea însă că fugind de originalitate să nu cădem în academism și încă mai rău în poncif. Ceea ce e cu neputință și în afara spiritului prelegerii mele. Cade în poncif cine adoptă reguli tehnice. Clasicismul nu e fuga de originalitate, ci căutarea originalității, pe drumul cel mai scurt : al esenței. Soarele, luna, poncife ? Atunci iubirea e poncif, moartea poncif, și orice mișcare artistică un academism. Marele creator nu umblă inutil după poncife de epocă, decorații, ci cîntă fără pudoare luna, astrul fatal al nopților terestre. Prin faptul că acest moment esențial este cîntat de un mare artist, opera devine originală. Căci orice estetică admite că originalitatea operei constă în particularitatea simbolizării universului.

De aci rezultă și alt adevăr, presupus în prelegerea mea. Nu este pericol de academism și manufactură pentru marele artist cu adevărat clasic. Preceptele noastre, dacă ar fi precepte, nu sînt utilizabile decît de marele creator, care le și pricepe îndată ca fiind forme ale reflecțiunii sale plastice. Un mediocru poate consulta toate regulile și nu va izbuti să facă operă trainică. Academismul e forma de decadență a epocilor postclasice, există însă academism romantic, academism simbolist.

Prin urmare cui vorbim noi ? Artistul de mare talent, care sub înrîurirea discriminațiilor noastre poate să aibă o intuiție subită a drumului de urmat. E greu de crezut că un Caragiale, citind estetică, ar fi devenit poncifial. Geniul este incurabil. Presupunînd că ideologia nu înrîurește asupra indivizilor, ea formează totuși un climat în care va avea să se dezvolte arta ulterioară. Cum noi am ajuns la un moment de verificare a forțelor creatoare,

este învederat că problema pe care mi-am pus-o eu și nu-i străină nici altora e ea însăși, cultural, un moment necesar în creșterea conștiinței noastre artistice. Trebuie să ne perfecționăm spontaneitatea cu o nouă economie a forțelor. Acest „trebuie" este însuși un strigăt spontan al unor conștiințe și tot rostul prelegerii era de a semnala alte spirite din aceeași familie.

DOMINA BONA *

Este obișnuit a se afirma azi că printre toți eroii din *O scrisoare pierdută* singur Cetățeanul turmentat are o moralitate fiindcă înmînează scrisoarea „andrisantului". Dar se interpretează fals. Cetățeanul aduce epistola, chiar cînd nu mai este factor poștal, dintr-un tic profesional. Dimpotrivă, el face una din cele mai grave erori etice în materie poștală : interceptează scrisoarea, citind-o sub un felinar și o prezintă destinatarului numai după ce a luat cunoștință de conținut. Cetățeanul simbolizează poporul. Deși Caragiale a avut în vedere pe interpretul rolului cînd a atribuit Cetățeanului starea permanentă de turmentare, noi sîntem îndreptățiți să desprindem planul fictiv de orice contingență istorică. Cetățeanul este turmentat fiindcă poporul este astfel în concepția autorurului. Turmentat vrea să zică delirant, în veșnică excitație irațională, mistic. Cetățeanul turmentat este un mistic. Caracteristică vieții mistice este supunerea, fără probleme logice, la o autoritate străină, la o dogmă. Pentru Cetățeanul turmentat, zeul sublim în absurditatea lui e guvernul. De la el așteaptă, cu vădită voluptate de a se supune, mesaje pentru cine să voteze. Toți eroii din *O scrisoare pierdută* au acest cult al guvernului, totuși într-un anume moment se produce un mic proces de reflecțiune. Farfuridi și Brînzovenescu apar ca protestanți, propunînd lupta „contra guvernului". Protestant este și Cațavencu, întrucît aparține unei fracțiuni independente și e și liber-pansist. Cu toate acestea nici unul dintre acești trei nu se pun sub flamura neagră a lui Lucifer, nu tăgăduiesc dogma, de vreme ce așteaptă cu nerăbdare telegrama de la București. Ei au doar o mică veleitate exegetică, protestantă, în cuprinsul religiei. Însă față de

---

* Publicat prima oară în *Jurnalul literar*. Serie nouă, nr. 2, 1947.

încercările de Reformă ale celor trei, Cetățeanul turmentat este un catolic fervent, „mai catolic decît Papa", cum se obișnuiește a se spune în această epocă, știut fiind că papi ca Leon X arătau o simpatie neacoperită pentru păgînătate. Cînd Cațavencu strigă „vom lupta contra guvernului", Cetățeanul turmentat, „tîrît de curent" (fiindcă esența lui sufletească este devoțiunea), va striga o clipă „Da ! vom lupta contra...", apoi deodată își dă seama de blasfemație și vine cu un punct de vedere rigid de Contra-Reformă : „Eu nu lupt contra guvernului".

În tehnica misticismului intră cultul pentru simboluri, fie vii (sfinți, prelați), fie iconografice. Punctul moral cel mai ridicat al catolicismului medieval este acolo unde se conferă femeii favoarea de a simboliza autoritatea divină. A transcende viziunea venerică a femeii și a deplasa erotica în zonă spirituală, aceasta este opera misticilor. Cetățeanul turmentat este capabil de un asemenea cult și în sensul acesta trebuie interpretat memorabilul său strigăt : „În sănătatea coanii Joițichii ! că e damă bună !" Înnobilînd expresia prin latinizare, coana Joițica este deci o „domina bona". Noi știm că Zoe comite un adulter, pe care Cetățeanul îl cunoaște prea bine, n-avem apoi nici o informație că ar fi milostivă, sau măcar bună la suflet. Pe Cetățean, de ebrietatea căruia are oroare, ea pune să-l dea afară. Prin urmare, prin „domina bona" Cetățeanul turmentat înțelege o însușire suavă, evocînd Spiritul. Da, coana Joițica e culpabilă, dar și Maria a conceput fără nupții. Păcatul la femeie are caracterul unei revelații a Verbului prin procreație. Nici unul dintre eroi, de altminteri, nu arată o cît de mică iritație morală la ideea că Zoe a păcătuit. Așadar Cetățeanul turmentat are sentimentul suavității femeii, a impecabilității ei în plan duhovnicesc. În privința aceasta, aparține familiei lui Jupîn Dumitrache și a lui Trahanache. Oricît de dur ar fi regimul în care „dumnealui" ține pe Veta, e indubitabil că Veta se bucură de un mare prestigiu, în virtutea chiar a slăbiciunii ei. Veta este fricoasă („Ce ți-e și cu muierea fricoasă !") și „rușinoasă". Această din urmă însușire (pudor) e un semn al inocenței sale în care crede „dumnealui".

Jupîn Dumitrache și Trahanache sînt eroii cei mai mistici. În general, după concepția platonico-creștină, factorul divin se manifestă în trei ipostaze spirituale : adevăr, bine și frumos. Nici una din aceste idei nu sînt

concepte inteligibile, ele rămîn niște mistere invelate în univers. Adevărul din Scriptură e un absurd în care credem tocmai *quia absurdum*. Deci sînt două poziții gnoseologice posibile față de adevăr după accepția pe care o dăm acestui cuvînt. Ori admitem transcendentalitatea și iraționalitatea adevărului și ne extaziem în fața lui, ori dăm însemnătate facultății discursive și încercăm a-l scoate inductiv și deductiv, din propoziții întemeiate pe experiență și pe evidență. Putem fi dar platonicieni sau aristotelicieni. Jupîn Dumitrache și Ipingescu reprezintă aceste două atitudini. Cînd Ipingescu, citind articolul lui Rică Venturiano, ajunge la pasajul „a mînca de la datoriile ce ne impun... sfînta Constituțiune", jupînd Dumitrache are o nedumerire, însă o singură clipă nu pune la îndoială sanctitatea textului, bănuindu-l doar ermetic și innaccesibil pătrunderii lui profane. El zice numai : „E scris adînc", afirmînd existența unui adevăr metafizic criptografiat, „sotto il velame", cum zice Dante. Ipingescu, din contră, e o minte plat logică, cu oroare de absconsitate, reducînd totul la termenii experienței și ai evidenței. „Ba nu-i adînc de loc", observă el, și traduce pe „a mancà" prin „a mînca", Izbește îndată profunditatea lui jupîn Dumitrache, care a simțit că termenul „a mînca" duce în alt plan de gîndire, în vreme ce Ipingescu, comentînd, se îndepărtează de adevărul original. El e un cartezian care pretinde oricărei propoziții să fie „clară și distinctă", să urmeze principiul evidenței și legile silogismului. Astfel jupîn Dumitrache zice către Veta : „Dacă aș ști nu te-aș întreba". Iar Ipingescu, ca un ecou, spune : „Rezon", fiind clar și distinct pentru el că ignoranța e o rațiune suficientă a problematicii. E un tic al lui Ipingescu ca ori de cîte ori aude o frază condusă după toate formele gîndirii logice să exclame : „Rezon". El e un „volterist" (în Ploiești se pripășise odată, spre spaima cetățenilor, un astfel de individ lucid). Cînd jupîn Dumitrache ascultă vorbe criptice pentru el, ca „box populi, box dei !", atunci își exprimă satisfacția zicînd : „Vorbește abitir, domnule", ceea ce înseamnă : vorbește invelat, inefabil.

În ordinea etică, Trahanache crede în Bine, avînd cultul femeii, al prieteniei. Candoarea lui e firește umoristică pentru inteligența noastră sceptică, însă sufletul său e sublim. Evidența pentru el reprezintă o infamă plastografie. Adevărat nu e realul percepției, ci realul abso-

lutului. „Firește că nu se poate", declară el placid, la ipoteza că scrisoarea ar putea fi autentică. Trahanache are simț pentru absurd și miracol, el e un sfînt care stă pe crucea dezonoarei casnice, convins, că „documentul" e o aparență demoniacă.

Cu toate acestea, gelozia lui Jupîn Dumitrache și a lui Trahanache ne-ar putea face să credem că aceştia au bănuiala pecabilității femeilor. În realitate, amîndoi le socotesc intangibile și singura lor preocupare este ca nu cumva anume „bagabonți", prin purtări imprudente, să zdruncine dogma lor morală în opinia altora. Ei nu sînt geloși, nu au nici o manifestare pasională din care să rezulte că ar suferi cu ființa individuală la pierderea soțiilor. Placiditatea lor explică și gestul acestora de a-și căuta în afara instituției conjugale un cămin sentimental. Jupîn Dumitrache are „ambiț", tremură de onoarea lui de familist, Trahanache e foarte indignat de „mișelii", de „infamii", se teme deci să nu fie infamat, să nu piardă buna faimă morală. Prin urmare obsesia acestor eroi este „onoarea", sentiment care stă pe sufletul multor oameni de la și după 1848 și care trebuie analizat. El e strîns legat de noțiunea de aristocrație. (Este de la sine înțeles că vorbim de un 1848 himeric, din ficțiunea literară, că nu facem aci politică istorică, ci politica eroilor absoluți de literatură, care au psihologia, sociologia, instituțiile lor proprii, condiționînd relațiile epice. Alături de caracterologie există o tipologie socială veșnică.)

Ce este aristocrația în plan psiho-sociologic ? Tendința oamenilor de a se constitui în aristocrație este un gest etern și incoercibil și a analiza fenomenul nu înseamnă nici a aproba, nici a dezaproba. Este învederat că nostalgia aristocratică o au puternic oamenii suferind de un complex de inferioritate individuală, de o „Angst" a solitudinii biologice. Cine nu se simte destul de onorat prin simpla demonstrare a valorii lui personale încearcă a se refugia sub un prestigiu colectiv, așa cum barbarii căutau cetățenia romană. Cînd Goethe își face o carte de vizită infatuată cu titlul de „wirklicher Geheimrath und Staatsminister", scriindu-și numele „von Goethe", nu ne putem reține rîsul. „Von Goethe" e pueril, e mult mai puțin decît superbul Goethe, de „von" are nevoie omul mediocru care simte nevoia a se refugia sub formula unei stirpe. Dar oamenii în general sînt mai modești decît cre-

dem și mai toți simt necesitatea de a se sprijini pe un prestigiu social. Acolo unde casta și-a pierdut importanța, rămîne ideea de nație ori de rasă, și nu este îndoială că francezul cel mai libertar socotește a aparține unui popor de elită.

Cum se formează istoricește o aristocrație stă în observarea oricui. O ceată de cuceritori, adesea veritabili răufăcători, pun în subordinație pe învinși, constituindu-se într-o clasă privilegiată. Cidul era un bandit foarte meprizat de alți bandiți mai vechi închegați în castă, care considerau mezalianță o căsătorie cu fiicele lui. Însă mai tîrziu numele de Cid sună ca o maximă nobleță. Formația aristocrației se poate urmări recent în epoca napoleoniană. Cu grăjdari, cu spălătorese, cu oameni scoși din cazarmă, păstrînd în fizicul lor toate însemnele originii lor, Napoleon I a creat o nobleță de regi, principi, duci, persiflați la început de aristocrații mai vechi, apoi acceptați. Înseamnă asta că nu există aristocrația? Ea există, și urmașii de azi ai oamenilor noi de atunci sînt niște adevărați aristocrați. Noblețea e un fenomen biologic, avînd ca efect, în anume limite de timp, o perfecție eugenică fizică și morală. Trăind în condiții privilegiate, urmînd anume norme de educație intelectuală și etică, evitînd mezalianța cu elemente mai puțin evoluate, aristocratul, indiferent de originea lui ultimă, atinge un maxim biologic colectiv, care după o anume durată merge fatal spre degenerare. Nu beneficiază, desigur, decît individul mediocru, omul excepțional avîndu-și biologia lui unică. Mai mult decît factorul sangvin este determinantă ambianța spirituală. Peste tot și mai ales la noi, în vremea cînd se afirma o aristocrație legală, mulți indivizi erau niște bastarzi, și fețele brune indicau la unii boieri și originea. Însă ligamentul moral ținea locul continuității fiziologice. Foarte adesea noblețea e o ficțiune a organicului.

Putem deci afirma că o notă a aristocrației este sentimentul continuității între generații, nutrit prin documente și tradiție. A doua notă este, implicit, închiderea în castă prin excluderea altora care sînt declarați paria. Fără exclusivism nu există nobleță și toate satisfacțiile aristocratului, chiar cînd nu se mai bucură de privilegii materiale, vine din admiterea unei fatalități care exclude pe alții din cercul de elecțiune.

Acum putem înțelege și ce este onoarea. Acest sentiment nu se leagă de vreun cuprins moral absolut, ca de pildă a nu face crime, a nu înșela, a fi milostiv. Dimpotrivă, seniorii făptuiau omoruri, înșelau, brutalizau. Dacă unii nu comiteau astfel de abateri de la etică, asta se explică prin aceea că nu mai țineau la onoare, preferînd „umilința" creștină (deși tinzînd a-și face un privilegiu și din acest sentiment, prin excluderea vulgului de la anumite ceremonii de caritate, ca „spălarea picioarelor"). Însă un aristocrat este prin definiție „orgolios". Onoarea e sentimentul rezultînd din aplicarea codului unei caste, prin care aceasta se separă de restul oamenilor. A nu întinde mîna unui nearistocrat, a nu primi sfidarea lui sînt de pildă forme tipice de onoare, prin care se afirmă și se păstrează privilegiile categoriei. Desigur că sînt atîtea aristocrații și atîtea forme de onoare cîte cercuri închise există. Pungașii au codul și disprețul lor. Într-o schiță de Villiers de l'Isle-Adam, *Les demoiselles de Bienfilâtre*, asistăm la paradoxul ca o prostituată să moară de rușine cînd o soră iubește matrimonial. Onoarea castei fusese atinsă.

Din anume obscure porniri biologice, omul tinde să se perfecționeze și să se apere intrînd într-un corp spiritualicește fortificat, de unde și năzuința aristocratică. La noi această aspirație se constată pe proporțiile nației întregi care tinde să umple golul istoric dintre epoca antică și întemeierea statelor românești cu sforțări de a inventa o mitologie, o onomastică, o civilizație. Cît privește pe indivizi, din cauză că n-a existat o aristocrație ereditară, ci numai una funcțională, iar continuitatea a fost mereu zădărnicită de invazia zilnică de oameni noi, silința de reconstrucție se desfășoară mai ales în ficțiune și ia proporțiile mistificației. Eliade, prea cunoscut ca burghez, preferă să se reclame direct de la Divinitate, Alecsandri se trage dintr-un cavaler venețian, Macedonski dintr-un prinț italian, Grandea, mai modest, din Byron. Aci nu e numai complex de inferioritate individuală, ci și unul de inferioritate socială, noutatea oamenilor fiind notorie, ceea ce duce la falsificări îndrăznețe, la o constituire în castă agresivă.

Revenind la Caragiale, este clar că de acest soi e „onoarea" eroilor săi, în nici un caz în raport cu onorabilitatea persoanelor după etică. Dar unde-i aristocrația, cînd aci avem de-a face cu mahalagii ? Cu mahalagii,

firește, însă constituiți în castă. Jupîn Dumitrache face parte din casta negustorilor și respinge ca paria pe papugii, pe „scîrța-scîrța pe hîrtie“, pe prăpădiții de amploiați care n-au chioară în pungă. Insistențele acestora pe lîngă nevestele comersanților sînt o atingere a onoarei. În cuprinsul castelor sînt ierarhii. Feudalitatea ședea pe acest principiu al solidarității în inegalitate. Dacă disprețuiește pe amploiați, jupîn Dumitrache are admirație pentru cultură. Zița, care a urmat „trei ani la pansion“, nu-i pentru un „pastramagiu“ ca Țircădău. Aflînd că se găsește în prezența lui Rică Venturiano, Dumitrache se sperie : „Nu mă nebuni !“ Alianța cu acesta o consideră ca o mare onoare, ca un urcuș pe scara feudalității : „Dacă dumnealui cabulipsește să ne onoreze cu atîta cinste...“ Comersanții și publiciștii intră în corpul aristocratic al „poporului“, care însă nu-i totalitatea locuitorilor, ci numai o parte, cu excluderea altora. A face parte din „popor“, înseamnă a fi „patriot“, sau, după excelenta definiție a lui Ipingescu, a fi „d-ai noștri“. Și Venturiano și Dumitrache „e d-ai noștri“.

Iată dar cum populismul liberalilor de la 48 în opera lui Caragiale are forma unei psihologii de protipendadă. Dar și în plan real dăm de o astfel de mentalitate, inerentă umanității. O gazetă liberală (după citările lui Maiorescu) atacă *D-ale carnavalului* de Caragiale sub motiv că e culeasă „din locurile unde se aruncă gunoiul“, punîndu-se cuvintele de libertate și egalitate, spre insulta poporului și a instituțiilor țării, în guri de „femei de stradă de cea mai joasă speță, bărbieri și ipistați“. Prin urmare pentru liberalii de la 1885 bărbierii și ipistații nu făceau parte din popor, nu erau „d-ai noștri“. În literatura franceză, dimpotrivă, un bărbier, Figaro, simboliza spiritul critic popular. Tendința așadar de a defini onoarea prin excluderea de la beneficiul ei a unor categorii de indivizi este obștească și ca atare fiind în firea lucrurilor, calificarea etică a unui astfel de gest e de prisos.

Onoarea se menține prin unele demonstrații obligatorii, ca înregistrarea insultei și reparația. Este extraordinar pentru cine urmărește dezbaterile parlamentare ale vremii ce iritabili sînt deputații la cele mai inofensive cuvinte. Onoarea se hrănește din expediente spectaculoase. Tot astfel în Caragiale. Cînd Farfuridi vorbește de moftologii, scamatorii, Popescu sare violent : „Domn le,

retrage-ţi cuvîntul". Duelul înfăţişează acţiunea cea mai aptă să sugereze constituirea în castă şi sensibilitatea onoarei. Aricescu e provocat la duel de doi ofiţeri traşi la sorţi de batalion, fiindcă ar fi atins onoarea armatei. Unul propune ca adversarii să înghită fiecare cîte un hap, dintre care unul nociv. Aricescu voieşte să se bată cu pana. Altă dată va răspunde cu bastonul. Noi rîdem de Aricescu. Însă Maiorescu nu-i mai puţin ridicul. În 1885 schimba la hipodrom un glonte de pistol cu Stătescu şi era mîndru că duelul său făcuse pretutindeni „cea mai bună impresie". Şi jupîn Dumitrache are noţiunea satisfacţiei în stil comersant, totuşi n-admite hazardul participării egale la ostilităţi. El „umflă" pe atingătorul onoarei lui, aducîndu-l în faţa instanţei sale. Duelul e înlocuit cu un sistem juridic ad-hoc.

Ceea ce surprinde la eroii lui Caragiale îndeobşte este laşitatea. Curajul lui Farfuridi se reduce la a trimite o anonimă. Caţavencu cel aşa de agresiv şi care face speculaţiuni pe temeiul onoarei tremură cînd Tipătescu umblă după el cu bastonul, şi strigă : „Ajutor ! Săriţi ! Mă omoară vampirul ! prefectul asasin ! ajutor !" Rică Venturiano, în panică, cheamă în ajutor pe Sfîntul Andrei, arată o pusilanimitate ilariantă. Şi alţi eroi ai lui Caragiale, mai puţin caricaţi, sînt laşi. Explicaţia e aceasta : „Onoarea" acestor eroi depinde de o aristocraţie de corp foarte fictivă şi reprezintă numai un instrument de promovare personală. Şi Caţavencu şi Venturiano şi ceilalţi urmăresc buna lor stare individuală, iar apelul la casta „ai noştri" e un simplu mijloc. Ei sînt oameni cu totul noi, fără trecut şi deci fără educaţie de clasă. Un aristocrat veritabil e un om care a înţeles că interesul lui personal se realizează prin speţă, încît toate silinţele lui sînt în vederea afirmării specifice, chiar cu sacrificiul fiinţei sale. Prin moartea eroică a unui strămoş, urmaşul în viaţă se bucură de prestigiu, aşadar şi el e gata oricînd a se jertfi pe sine spre a consolida familia. Instinctul de conservare individuală a fost absorbit de instinctul de conservare rasială. Astfel indivizii unei naţii preferă să moară spre a salva patria lor. Dar Caţavencu, Venturiano n-au cultul strămoşilor, nici îngrijorare de progenitură. A pieri înşişi li se pare absurd. Mai este şi altă cauză a laşităţii. Aristocraţii nu acceptă rezolvarea chestiunilor de onoare decît în mijlocul clasei lor, spre a evita riscurile. După o lungă rutină, ei au convenit tacit de a

face demonstrația reparației, însă după un cod rezonabil, care cele mai adese reduce totul la proporțiile unei reprezentații fără mari riscuri. Cum Cațavencu și Venturiano de o parte n-au legături organice cu Tipătescu și jupîn Dumitrache pe de altă parte, ei se tem de prepotența acestora și nu greșesc. În plină paradă artistocratică ei se simt invadați de instinctul de șerbi și recurg la metoda dramatizării suferinței spre a stîrni mila, țipînd la fereastră ori față de femei.

Prin individualismul eroilor se lămurește și trăsătura de caracter care a fost numită amoralism. Într-adevăr, eroii lui Caragiale sînt amorali, fiindcă n-au noțiuni de morală. Iar morala înseamnă operație practică în funcție obiectivă, apărarea intereselor proprii esențiale prin afirmarea intereselor transcendente. De fapt ei participă la constituirea unei societăți noi, fără dificultăți, prin absența unui conținut vechi. Acest fenomen se observă în felul cum interpretează ei noțiunea de politică. Dandanache pare un stupid, insensibil la orice gingășii etice. El e doar peltic și suferind de amnezie, încolo aplică curajos și rece o metodă, anume „machiaverlîcul", după care, în interpretarea lui și-a lui Cațavencu, „scopul scuză mijloacele, cum a zis nemuritorul Gambetta". Conform acestei filozofii politice, Dandanache înțelege că nu trebuie să-ți ții cuvîntul dat : „Eu am promis ? cînd am promis ? cui am promis ? țe-am promis ?" A folosi șantajul se cheamă pentru el „c-am întors-o cu politică". „Aminteri dacă nu-mi dedea în gînd asta nu m-aledzeam." Dandanache e mîndru de geniul lui politic, de dezbărarea de orice prejudecăți în urmărirea unui scop. Singura deosebire între el și Machiavel este că acesta din urmă admitea călcarea moralei numai de către Principe și în plan politic, în vreme ce Dandanache și Cațavencu înțeleg prin politică atingerea unui folos strict personal. Pentru dînșii statul nu e abstracțiunea care-i cuprinde și pe ei, ci un inamic, un boier de la care se cade să smulgi cît mai mult, pensie veche și leafă nouă, precum zice conu Leonida : „Treaba statului... e datoria lui să-ngrijească să aibă oamenii lefurile la vreme..." Porniți de la această premisă falsă, ei trag o serie de consecințe după toate regulile logicei. Statul e confundat cu guvernul, acesta e confundat cu partidul și în cele din urmă partidul e confundat cu oamenii care îl compun. Pristanda e om de casă a lui Tipătescu și prin „datorie" înțelege executarea

tuturor acțiunilor cu caracter personal de partid și de familie. Într-un cuvînt, în toată această aparentă societate liberală (a ficțiunii) observăm o mișcare incipientă de organizare mistic sau interesat feudală. Cetățeanul turmentat acceptă tutela guvernului, Trahanache și Tipătescu stau în raporturi de fidelitate, Cațavencu e în căutarea unui senior. Toate raporturile din societatea veche sînt reluate cu alți termeni în casta „d-ai noștri", cu deosebirea că membrii nu sînt solidari, căutîndu-și egoist oriunde un vasalaj profitabil, ba chiar cultivînd două deodată, ca Leonida.

Formula care a devenit curentă prin Maiorescu a formei fără fond trebuie radical reformată sau măcar aplicată just. Firește, ca instrument polemic și cu raportare la valorile epocii, expresia este excelentă și nu poate fi vorba de a tăgădui frumusețea gestului critic maiorescian. Ce înseamnă în general fond sub raportul manifestărilor culturale ? Existența unei mari tensiuni a spiritului sub întreită înfățișare : intelectuală, pasională și volitivă. Fiind vrea să zică proces, i se opune placiditatea : incuriozitatea, apatia, inerția. Întrebarea firească este dacă oamenii de la 1848 pe care îi ironizează Maiorescu sînt lipsiți de acest fond, care i-ar face, în sens filozofic, aculturali. Ei, dimpotrivă, au un exces de fond. Maiorescu confundă fondul sufletesc cu depozitul obiectiv al cunoștințelor, cu instrucția. Pentru el o greșeală de cronologie, o ignoranță în materie prozodică, o lipsă de documentare bibliografică sînt diminuări „de fond". Ceea ce este complet fals. Un profesor care cunoaște pe degete sistemele de filozofie nu-i și un filozof, iar Böhme, cizmar și vînzător de mănuși de lînă fără erudiție, era filozof, fiindcă gîndea. Prin urmare fondul este gîndirea. Desigur că în știință lipsa de documentare supără și întîrzie găsirea adevărului. Totuși chiar curiozitatea primează asupra cunoștințelor. Junimiștii aveau aerul de a combate superficialitatea, însă superficialii, într-un înțeles nobil, erau ei, fiindcă îi preocupa numai superficia lucrurilor. Lui Cantemir celui chinuit de întrebări filozofice, dar exprimîndu-se încîlcit, lui Conta, care se hazarda în probleme de metafizică, îi preferau un bun manual de gramatică sau de logică. Nu se poate afirma că n-a fost folositoare o astfel de atitudine superficial formală, fără preexistența unui fond ar fi fost inutilă. Fondul era, înain-

tea lui Maiorescu, un fond fără formă gramaticală, în timp ce el pretindea că e o formă fără fond. Cînd citești discursurile, remarcabile, ale lui Maiorescu, constați cu surprindere carența fondului. Sînt cuvîntări în chestii personale, formulări de reguli în materie de dezbatere parlamentară, mai rar, fără nici o țîșnire ideologică veritabilă. Stilul e perfect, fondul infinit absent. Maiorescu ironizează pe Giorgio Brătianu care îl acuzase că e materialist și liber-cugetător, făcînd caz gramatical excesiv de adverbe ca „succesivamente". Nu e în chestiune valoarea discursului lui G. Brătianu, ci prezența „fondului". Oratorul făcea evocări de ordinul sublimului : „...Ceea ce noi credem imoralitate, suflet etc. e iluziune după d. Maiorescu și școala la care aparține. Singurul lucru care e real și pozitiv e moartea. De aceea istoria umanității nu e decît o lungă procesiune de umbre care trec între ziuă și noapte, pentru a cădea toate succesivamente în acel abis obscur, vag, insondabil, care se numește noian, singura atmosferă a universului."

Nimic nu este aci rizibil. Procesiunea de umbre în trecere între ziuă și noapte, atmosfera universului, acestea sînt semnele unei mari imaginații. Ridiculă poate să pară punerea în Cameră a unor astfel de chestiuni. Dar tocmai asta dovedește naiva seriozitate a acelor oameni. De vreme ce însusi Maiorescu declarase că e liber-cugetător și acum era ministru al Cultelor, era firesc ca o minte profundă, fie și ridiculă sub alte raporturi, să privească lucrurile din contingent pînă în absolut. Un stat catolic ca vechea Spanie inchiziționa asupra edificării catolice a dregătorilor ei. Spania nu era decît o simbolizare istorică a ordinei divine. Liberalii de la 1848 (fictivi sau, în măsura în care își făceau o imagine ideală despre misiunea lor, trăind într-un fel de ficțiune diurnă) erau mistici, credeau în Spirit, era firesc deci să ceară ca „ai noștri" să aibă clar în minte programul de desfășurare a Absolutului și să se teamă de mințile demonice. Eliade nu poate să ia atitudine politică pînă ce nu examinează structura universului de sus pînă jos, descoperindu-i „treismele". Chestiunea nu era neparlamentară, mergea însă în Spania Contra-Reformei ori în statul papal. Cît de „profund" era G. Brătianu se vede de acolo că, nemulțumit cu indiferentismul nostru și cu profesarea politicii fără baze metafizice, a plecat în Italia și a trecut la catolicism.

Întrucît își punea probleme formale, Maiorescu era el însuși profund. Obiecțiile lui sînt totuși (depășind limitele polemicii) neîntemeiate și presupun elogiul superficialității. Astfel în 1908 criticul disprețuia nu numai opera de istoric a lui Xenopol, dar și aceea de teoretician, socotindu-l pe Xenopol „încurcat în formularea unei pretinse legi istorice". Toți gînditorii de specialitate au discutat teoria lui Xenopol și dacă această teorie se poate examina critic sau e naiv formulată, ea nu e mai puțin profundă. Istoricul de la Iași își dădea seama că nu poți întreprinde o operă istoriografică înainte de a avea o poziție în cunoașterea istorică. Felul cum își exprimă Maiorescu disprețul e și în neconformitate cu filozofia lui Xenopol și un semn de incuriozitate.

Cînd frecventăm acum lumea lui Caragiale, ce vedem? Ea are un fond uneori haotic, fiind numai insuficientă stilistic, de unde comicul. Conu Leonida atinge probleme filozofice fundamentale. Întîia este vestita teorie a „fandacsiei", după care în anumite condiții psihice „și nimica mișcă". Cu acesta intrăm în plină discuție a noțiunii de adevăr. Singură senzația nu-i o bază de cunoaștere. Leonida exprimă în termenii lui naivi neîncrederea în lumea fenomenală, setea lui de cunoaștere trainică. Trahanache aparține aceleiași familii de spirite epistemologice. Experiența l-a făcut pe Trahanache să-și sprijine orice afirmație pe „docoment". Asta e și părerea lui Iordache bărbierul, care susține că după „naturel toate trebuie să aibă o bază, măcar cît de mică, dar să fie bază", că nu poți merge prin ploaie fără umbrelă și să zici că e soare. Bărbierul Iordache ironiza filozofia aparențelor cu imagini de bun-simț în stil Voltaire. Trahanache e mai adînc. El, pe de o parte, își pune întrebarea dacă „docomentul" e autentic. „Plastografii" în epoca romantică se făcuseră multe și termenul era la modă și la noi, mai ales după falsificația de atelier asakian a pretinsei cronici a lui Clănău. Pe de altă parte, trecînd la critica elementelor, Trahanache procede de la metafizic la fizic. Argumentația lui e aceasta. „Docomentul" e o aparență, de cele mai multe ori amăgitoare. Cunoașterea adevărată e o idee. Este în afară de orice discuție că Tipătescu e un amic. Deci „docomentul" nu poate fi decît fals. Solid întemeiat pe cunoștințe ideale, Trahanache refuză expertiza ca fiind de prisos.

Conu Leonida are procese intelectuale şi mai ameţitoare. Informaţia lui este că în republică toţi cetăţenii vor primi o leafă bună pe lună. La observarea că primeşte pensie, el răspunde : „Pensia e başca, o am după legea a veche". Lucrul e comic pentru noi, mai ales fiindcă ideea de a primi leafă din oficiu ni se pare fantezistă. Admiţînd-o politiceşte, punerea problemei e justă. Totdeauna categoriile sociale ţin să păstreze drepturile cîştigate şi nici o revoluţie n-a anulat pensiile. Pe de altă parte, revoluţia trebuie să aducă un avataj nou, altfel nu ia fiinţă. Între leafă şi pensie este o contradicţie rezidînd în natura lucrurilor şi pe care Conu Leonida o conciliază printr-un principiu superior : „Republica este garanţiunea tuturor drepturilor". Oriunde găseşte o contradicţie, conu Leonida o elimină. Astfel a declarat că nu-i „revuluţie", pentru că nu e voie de la poliţie să se tragă cu pistoale. Cu toate astea s-a tras cu pistoale. Conu Leonida găseşte un distinguo. Nimeni n-are voie să dea cu pistolul, afară de poliţia însăşi, şi în cazul acesta a fost poliţia în persoană. Surprins în contrazicere, aşadar, Leonida înlătură îndată contradicţia fără a o tăgădui, pentru că are conştiinţă dialectică. Că mîndria îl împinge să acopere inconsecvenţele, n-are de-a face, esenţial este că are sentimentul a fi dator a reduce totul la unitate. Aşadar conu Leonida posedă noţiunea de sistem. Niciodată într-un alcov de mahala nu s-au dezbătut asemenea probleme grave cu o femeie. Numai Gheorghidiu al lui Camil Petrescu predă o lecţie de filozofie soţiei sale, în pat. Lecţia e copiată dintr-un manual de istoria filozofiei şi cu totul inoportună, femeia fiind distrată şi nereceptivă. Efimiţa, din contră, e curioasă, face obiecţii logice şi are incertitudini, şi toată dezbaterea se urmează sub impresia evenimentelor.

Fără îndoială că frazeologia lui Caţavencu este ridiculă. Din punct de vedere al instrucţiei, el nu ştie lucruri elementare şi chestiunea cu faliţii care ne lipsesc e lamentabilă. Dar ce delir de „idei" ! Pentru întîia dată un român întrevede politica ţării filozofic şi ştiinţific. Că expoziţia ideilor este extravagantă nu importă, fundamental este că eroul trăieşte mari senzaţii ideologice. El a intuit sensul cîtorva noţiuni (progres, raţiune, economie, cultură, cugetare liberă), rămînînd deocamdată în faza lirică. Beţia lui nu-i de cuvinte, ci de idei. Lipsit de erudiţie, Caţavencu gîndeşte cu mijloace proprii. Cînd îşi va da seama

de erorile materiale și se va informa la o bună școală, atunci el se va numi Maiorescu. Dar și exaltația ideologică va dispărea. Cațavencu va deveni profesor. Un Cațavencu ilustru este Hasdeu, care pornește în toate direcțiile, delirînd fără erori vizibile de stil, nu mai puțin haotic, beat de a lua cunoștință de tainele universului. Hasdeu era un romantic, Cațavencu e și el romantic. Caracteristica gîndirii romantice este expunerea absurdului într-un sistem logic, plecarea de la un termen irațional, afirmat mistic. Asta face Rică : „Domnule, Dumnezul nostru este poporul : box populi, box dei !" Aceasta e verbigerație curată. Desigur. Cu mai multă distincție stilistică, marii romantici nu procedau altfel, fiindcă ei erau logologi, atribuiau verbului o erență. A profera cuvinte incoerente nu înseamnă a fi și fără fond. În cel mai rău caz fondul eroilor lui Caragiale este incoerența, care constituie totuși un conținut pozitiv, o tensiune a spiritului.

Excitației ideologice îi corespunde patosul. Maiorescu era rece, aproape apatic, Caragiale e nervos, sentimental, pasional, în general spasmodic și toată această dispoziție a trecut în eroii săi cei mai cinici. Trahanache pare placid, fiindcă recomandă mereu „puțintică răbdare". Acesta e numai un principiu politic. El e prin temperament un înflăcărat prieten, un Orest pentru un presupus Pilade. Jupîn Dumitrache e teribil, e „Inimă-rea", Cațavencu plînge cu hohote, Chiriac scoate spanga de la pușcă să se sinucidă, Rică e „nebun de amor".

Întrucît privește femeile, sub aspect pasional, avem patru specimene : coana Zoițica, Veta, Zița și Mița republicana. Zoițica este distinsă la limită, temătoare de reputația ei. N-avem nici un indiciu că ar fi ignorantă, nici unul că ar fi vulgară, ori lipsită de sentiment. Caragiale a intuit că o „domina bona", o femeie care este idolul bărbaților (Trahanache, Tipătescu, Cațavencu, Pristanda), nu trebuie zugrăvită realistic. Zoe e în faza plastică a icoanei, puțin hieratică. Veta e redusă mintal și lipsită de imaginație. Nu pricepe „comédiile alea". Cînd din greșeală Rică declamă în fața ei „Angel radios... mi-am pierdut uzul rațiunii" etc., ea nu gustă acest stil figurat și strigă : „Săriți !" Cu toate acestea spune și ea versuri, însă pe muzică, fără sentimentul lor analitic. Zița este aceea care suplinește deocamdată pe Madame Bovary. E nutrită cu lecturi romanțioase, detestă clasa

pastramagiilor și idealizează pe „monșerul“ ei. Mița republicana profesează o erotică violentă, aruncă cu „vitrion“. În general, sub aspectul emoțional, femeile caragialești sînt inferioare bărbaților. Dragostea lor nu e adulterină decît juridicește. Legăturile între Zoe și Tipătescu, Veta și Chiriac sînt cvasimatrimoniale, fără sentimentul păcatului și al primejdiei. Zița și Rică se vor căsători. Pe de altă parte femeile înțeleg pe bărbați, se ridică pînă la relativele lor culmi. Zița, bunăoară, adoră pe „monșerul“ ei. Ea nu e o Cătălină și între platul Țircădău și genialul în felul său Venturiano, ea nu ezită a păși după cel din urmă. În lumea lui Caragiale nu sînt misogini.

Situațiile pe care literatura universală le-a afirmat, fie ele serioase ori comice (comicul e oricînd reductibil la un mod serios), ne dau prin comparare o imagine a locurilor pline și a celor goale. În erotică ele sînt aproximativ acestea : cazul Paris-Ahile-Elena : expediția primitivă pentru o femeie ; cazul Dante-Beatrice : cultul pentru o femeie-simbol ; cazul Petrarca-Laura : devotament platonic pentru o femeie ; cazul Romeo și Julieta : dragostea juvenilă incoercibilă. În cazurile de mai sus, între bărbat și femeie se presupune o tacită consimțire. Mai sînt de asemenea cazuri de sentimente în disensiune : Didona, Fedra, doamna Bovary, Ana Karenina, femeile înșelate de Don Juan. Să încercăm a clasifica eroinele lui Caragiale. Coana Zoițica, Veta ar fi în situația doamnei Bovary, întrucît, nemulțumite de soții lor, caută o iubire ideală. Însă doamna Bovary suferă prestigiul cărților, e un Don Quijote feminin care crede în ficțiuni. Ea aspiră la o lume superioară celeia în care o ține medicul de provincie. Dimpotrivă, Zoe nu iese prin Tipătescu din mediul originar, Veta, prin Chiriac, chiar se coboară. Așadar, n-avem de-a face cu un bovarism. Atunci e cazul Fedrei sau al Anei Karenina. Însă iubirile Zoei, Vetei nu sînt tragice, nici nemulțumite. Pentru a reprezenta o mare pasiune, eroinele ar trebui să aibă sentimentul culpabilității, pe care ele însă nu-l manifestă. Momentul seducțiunii, care este esențial pentru măsurarea tensiunii lor emotive, ne e necunoscut. Starea lor socială e bigamia tihnită. Din comediile lui Caragiale și din literatura română îndeobște reiese că femeia nu întîmpină nici o dificultate în expansiunile ei erotice, ba mai mult (judecînd după schițele lui Caragiale), că are totala consimțire a soțului.

Fără piedici însă nu poate să se dezvolte marea pasiune. Astfel, deși cu manifestări patetice, situațiile sentimentale rămîn nedezvoltate. Zița e un fel de Madame Bovary sub raportul mirajului unei alte lumi. Cum însă ea nu întîmpină nici o piedică morală în relațiile cu Rică, se poate înscrie în categoria Julietei. Întrevederea furtunoasă dintre cei doi e o caricatură a întîlnirilor dintre Romeo și Julieta. Rică este exaltat și poetic, Zița vrăjită și decisă. Lipsește ceva : inocența din partea Ziței, care a mai fost măritată. Admitem că a rămas cu o castitate literară, cu o sete pentru marea ceremonie eretică. Nu întîmpină totuși refuzul tutorilor, pentru ca să ne dăm seama de violența instinctelor. Știm că Rică e laș, prin urmare nu e nici o nădejde să moară de melancolie sexuală. Rică și Zița sînt eroi livrești, delirează de emoția romantică teatrală, au sentimentul a juca un spectacol inedit în mahalaua și țara lor.

Din cauza acestor împrejurări nici Tipătescu, nici Chiriac, nici Rică nu sînt donjuani. Acest tip rămîne neînfăptuit încă în literatura română și probabil irealizabil. El presupune gustul subtil pentru varietatea femeilor, perversitatea de a asculta confesiunea ființelor inocente, sensul primejdiilor, sarcasmul, satisfacția de a brava bărbații, blazarea. Don Juan este un Paris și un Ahile pentru care raptul și expediția au devenit a doua natură. Chiriac e un concubin fidel, care cel mult petrarchizează în modul lui simplist. Nici Tipătescu, nici Chiriac nu-și vor trăda femeile în aceste originale căsătorii biandrice. Rică trece repede de la faza extatică dantescă la faza nupțială.

Neexistînd dificultăți în relațiile dintre sexe, nu există la noi nici tipul mijlocitoarei mai mult sau mai puțin proxenete, cum e Celestina, glas aparent demonic al naturii. Pentru ca să se înțeleagă cu Chiriac, Veta n-are nevoie de mediator. Nici Zița nu are trebuință de îndemnuri și complici. Spiridon e un simplu curier. Cătălin și Cătălina, cum știm, se înțeleg foarte repede, fără impediment. Cătălina cheamă însăși pe Luceafăr. Instinctul se manifestă liber și din cauza aceasta nu poate atinge sublimarea și stadiul mistic. Tipătescu, Chiriac nu iubesc, ci au doar relații. Un singur erou petrarchizează : acesta e Trahanache, care crede în inocență și fidelitate și apără femeia de calomnii. În embrion el e cel mai profund erou

erotic român și figura lui merită a fi dezvoltată în sensul humorului superior.

Cațavencu e un ambițios. Ceea ce surprinde la el este că nu pune în slujba ambiției tenacitatea pe care am aștepta-o, cu care sîntem obișnuiți prin literatura franceză. După cîteva încercări ratate se resemnează cu bonomie. El e labil în sentimente, lipsit de ranchiună, gata a pactiza cu adversarul. Toți eroii sînt astfel, afară de Agamiță Dandanache, care e tenace, fiindcă e dur la minte. Labilitatea eroilor vine din inteligență. Literatura franceză abundă în eroi care-și dezvoltă pasiunile pînă în ultimele consecințe, apăsați ca de o fatalitate. Sufletul celt străbate spiritul francez și se manifestă printr-un dogmatism intelectual și afectiv. Individul este „greoi", caută cartezian propoziții clare și distincte din care apoi deduce, meticulos, propozițiile implicate. Revoluționarul francez e catolic în cultul pentru Franța supremă, catolicul e impecabil logic în analiza dogmei. Pozițiile sînt ireductibile. Cînd Renan face gestul de a părăsi biserica, se pierde într-o serie de scuze, are sentimentul de a fi făcut un act nemaipomenit, își creează un fel de prestigiu sacerdotal, ateu. La noi cazul său este imposibil, nimeni nu s-ar emoționa de ieșirea din ortodoxie a cuiva și de aceea nimeni nu iese, pentru că și stînd nu afirmă nimic care să închidă o existență între ziduri. Românul din spațiul caragialesc este „inteligent", are adică mintea dialectică a lui conu Leonida, care sare iute peste contradicții. Sintezei intelectuale îi corespunde cordialitatea. Nu este atît confuzie culturală în capul lui Cațavencu cît o îmbulzeală de idei contrazicătoare pe care le asimilează repede. Cațavencu înțelege și conservatorismul și liberalismul și creștinismul și liber-pansismul și, entuziast, trece de la una la alta. Astfel nu simte nici o dificultate de a executa ordinele Zoițichii și a lupta pentru alegerea lui Dandanache, precum nici Trahanache nu mai are vreo repulsie pentru plastograf. Cațavencu a devenit „d-ai noștri". Domnește în lumea lui Caragiale o atmosferă de filantropie care acuză originea greacă.

Dacă vrem acum să descoperim eroi „francezi" în literatura noastră, pe aceștia îi găsim în Ardeal, care e mai celtic. Ion e tenace ca un erou balzacian, Budulea Taichii, Mara, Popa Tanda sînt obstinați în planurile și sentimentele lor. Cutare erou al lui Rebreanu nu se poate decide dacă trebuie ori nu să dezerteze și, român

fiind, trage în români, fiindcă a jurat credință unui imperiu austro-ungar care nu mai există. Cațavencu ar fi înțeles îndată, ar fi dezertat la români, s-ar fi îmbătat de patriotism, iar dacă lucrurile ar fi luat o turnură defavorabilă, înțelegînd la timp și fatalitatea contrară, s-ar fi întors înapoi. Eroii lui Caragiale fac politică fără a fi ireductibili ideologicește. Ei sînt „d-ai noștri", nu însă partizani. Cine cercetează fără falsă pietate opera lui Maiorescu constată ce părtinitor este criticul. Niciodată nu va lăuda serios un adversar al „Junimii". Cînd un autor scrie la *Convorbiri literare,* opera sa este valoroasă, dacă nu mai scrie, devine „lipsită de însemnătate". Toți cîți stau în afară de „Junimea" „vițiază" literatura. Dacă nu-i atacă, Maiorescu nu le pomenește numele. Acest puternic spirit partizan nu e nicidecum ieșit din sentimente joase, Maiorescu e credincios unei „idei" și nu poate înțelege și pe cealaltă. Cînd a făcut o dată o afirmație pe care nu o mai menține, o retractează, nu caută o ieșire de compromis. O astfel de obstinație îmbunătățește ființa etică, însă o sărăcește de experiențe morale. S-ar zice atunci că în literatura franceză avem, în fine, un scriitor care nu-i francez, care încearcă tocmai a trăi contradicțiile. Acesta e André Gide. Iluzie ! Fizionomia geometrică, serioasă a lui Gide se refuză unei astfel de ipoteze. E un cap fanatic, obstinat, al unui om care ar trage cu muscheta în noaptea Sfîntului Bartolomeu, dacă ar fi catolic. Obstinația lui constă în a se sistematiza în inconsecvență, în a abandona programatic orice poziție. Cațavencu nu părăsește o atitudine decît cînd nu se mai poate menține în ea, nu-și face o profesie din instabilitate, e în stare chiar să se fixeze dacă împrejurările cer.

Un tip curios de femeie este acela al Ancăi din *Năpasta,* pe care îl repetă pînă la un punct Vitoria din *Baltagul* lui Sadoveanu. Dragomir a ucis pe întîiul soț al Ancăi, din dragoste, apoi a luat în căsătorie pe soția mortului. Aceasta a trăit zece ani cu ucigașul, însă pentru ce ? numai spre a strînge documente de culpabilitate. După zece ani ura ei e tot așa de nestinsă și e în stare a simula dragostea pentru un învățător, spre a-l îndemna pe acela să omoare pe Dragomir. În fine, cum se știe, se ivește alt prilej. Vine nebunul Ion, care se sinucide, și Dragomir e dat de Anca pe mîinile justiției cu puțin înainte de a se declara prescripția pedepsei. Dra-

gomir apare ca un om vrednic de simpatie. A făcut crima din pasiune, nu din interese materiale, suferă de mustrări, plînge la suferințele nebunului Ion, închis fără vină, se gîndește să-l protejeze pînă în ziua cînd va putea mărturisi crima. Anca însă este implacabilă. A scoate de aci încheierea că piesa e rea nu-i serios. Piesa e bună, personajul e posibil. Distanța între Zoițica „damă bună" și această femeie, evident rea, este mare. Ciudata alunecare într-o ipoteză contrară se explică prin faptul că dramaturgul studia pe atunci cazuri patologice. Anca nu-i mai sănătoasă sufletește decît Ion. Boala ei este specific feminină, e o boală humorală. Printr-o vițiere a metabolismului, Anca a pierdut emoțiile cordiale, păstrînd pasunile negative, ura, răzbunarea. La femeie este mai posibilă o astfel de alterare. Grecii n-au cunoscut imaginea Beatricei. Femeia este sau o Helenă, animalic frumoasă, așteptînd indiferentă rezultatul luptei între bărbați, sau o Clitemnestră. Furiile (Tisifona, Alecto, Megera) sînt reprezentate ca femei. Cațavencu n-ar putea deveni o „furie". Simplificînd, putem zice că Anca înfățișează mișcarea de involuție a femeii, avînd tendința de a lua formă maniacală, fenomen mai rar la bărbat. Caragiale și-a dat seama că în lumea de compoziție greacă a orașului o Ancă e stridentă și a făcut din ea o țărancă. A intuit deci condițiile sufletești în care se ivește dezechilibrul. Ceea ce îi lipsește femeii în general este „inteligența", adică facultatea gîndirii dialectice, capacitatea de a concilia extremele. Femeia, și cînd uzează de idei, are tendința de a le face fixe, supunîndu-se lor fără reflecție, ca unui stăpîn, personificîndu-le. Sfînta Caterina da Siena, Sfînta Tereza sînt fanatic catolice. Femeia nu va fi niciodată protestantă, nici revoluționară, și dacă participă la revoluție este din mansuetudine pentru o idee. Anca își închipuie că mortul îi poruncește să-l răzbune, se fixează în această misiune, fără a filozofa. Dacă ar medita, ar înțelege că crima și iubirea se amestecă la Dragomir, că e un biet om, victimă a unei fatalități etc. Dar Anca nu înțelege. Și de aceea ea are o „furie" unică, n-are sentimente complexe. Acestea apar odată cu sporirea inteligenței. Teoria lui Lovinescu că femeile literaturii noastre sînt virilizate e total falsă. Aceste femei sînt dimpotrivă prea feminine, aduse la momentul instinctual. Literatura cea mai bogată în femei delicioase e aceea franceză, tocmai pentru că acolo femeia se virilizează, intelec-

tualizîndu-se ca femei savante, bas-bleus, doamne de Staël. Bărbatul e prin definiţie teoretic şi liric, femeia prin definiţie practică şi prozaică. În vreme ce Anca se arată aşa de frigidă faţă de Dragomir, de Gheorghe, aceştia, capabili de abstracţie, o transfigurează. Pentru ei odioasa Anca e o Beatrice. Dragomir a omorît pentru ea. Gheorghe ar fi şi el în stare de această faptă. Beatrice nu este o realitate (numai Madame Bovary există caracterologic), este numai o proiecţie a fanteziei virile, o himeră ca şi îngerii.

Pornind de la două sexe absolute, *vir* şi *femina*, Weininger consideră pe individ ca o proporţie între aceşti doi termeni. Observaţia este de o justeţe indiscutabilă dacă admitem că nu există bărbat care să n-aibă note sufleteşti feminine, şi invers, femeie care să n-aibă unele experienţe virile, dacă într-un cuvînt acceptăm că este o sferă de viaţă interioară în care cele două sexe se întîlnesc. Analizînd cele două sexe în absoluitatea lor, putem formula conţinutul lor astfel :

Femeia cunoaşte foarte puţin prin experienţă proprie. (Există o tipologie sexuală cu începutul în Aristot, care tinde a da femeii un loc inferior, însă acest punct de vedere calitativ nu are vreo legătură cu discriminaţiile noastre.) Cunoaşterea femeii are tendinţa de a se opri în zona senzaţiei şi este orientată obiectiv de instincte. Constrînsă biologic de a se adapta repede, femeia nu are vreme de a se ridica la concepte şi încă şi mai sus, la idei generale. Femeia absolută nu-şi constituie o concepţie despre lume şi se conduce în viaţă după orientările societăţii din care face parte. Este conformistă. O femeie care reexaminează ca Im. Kant bazele cunoaşterii, care trece la reconstrucţia ideală a lumii, într-un cuvînt o filozoafă, ne face o impresie stranie. Dacă ne reprezentăm cu uşurinţă pe Ovidiu contemplînd visător valurile Pontului Euxin, ni se pare grotescă o femeie în aceeaşi postură cogibundă. Firesc este ca, în timp ce Ovidiu priveşte moartea valurilor, femeia să privească pe Ovid. Femeia e un satelit al bărbatului, acesta înfăţişează centrul său. Ea nu formulează nici legi etice, întrucît acestea sînt rezultatul unei sforţări speculative, ci aplică doar cu fidelitate morala în curs. Femeia este prin definiţie religioasă şi dogmatică, cu oroare chiar de orice examen critic al ideilor primitive. Noţiunea de clasă este mai vie la femeie, care apără cu putere privilegiile sau suportă

smerită fatalitățile sociale. Femeia nu rîde în sens filozofic, n-are umor, pentru că nu suportă contradicțiile. O femeie-bufon jignește imaginația noastră. În fine, femeia, strîns legată de funcția ei biologică, nu are sentimentul morții așa de puternic ca bărbatul, nu concepe zădărnicia. Ea plînge decesele din jurul ei, recîștigîndu-și cu îndîrjire încrederea în viață prin generațiile imediate. Femeia plînge fără însă a cunoașe disperarea filozofică.

Unei astfel de conformații intelectuale îi corespunde o viață afectivă simplificată. Pasiunile sînt strîns înfeudate instinctelor, violent practice. Deși sentimentele aparțin de la sine activității practice, în general ele se pot izola, constituind un fel de „cunoaștere". Fenomenul acesta la femeie e mult mai restrîns. Dogmatismul feminin are drep corolar, în zona afectivă, o fixare a sentimentelor. Femeia e amenințată de sentimente fixe. Bogăția vieții afective fiind în strînsă dependență de intelectualitate, de imaginație, femeia nu posedă nuanțe, nu cunoaște lirismul. Indiferența pentru poezie a femeii este îndeobște cunoscută. Ca poetă, femeia este senzuală, cititoare caută romanul, ca expoziție a concretului social, sau în fine muzica, în măsura în care aceasta biciuie vitalitatea, în mod intensiv ori chiar aparent depresiv. Femeia nu visează poetic, are dimpotrivă tendința de a descifra visele reale, cărora le dă o interpretare practică. Izolarea, imitarea viselor este o tendință virilă. Femeia este fizică, bărbatul metafizic. Așa, firește, în absoluitatea care nu există.

Cît despre voință, femeia n-o are în sensul veritabil. Voința bărbătească se definește prin reprezentarea unui scop, de unde iese un sentiment de liber-arbitru. Voința virilă își are sediul în intelect. Voința femeii e o prelungire a instinctului. Femeia e tîrîtă de voință, care de fapt e o pasiune fixă, o obsesie biologică, ea „voiește" lucruri imposibile, iraționale ce anulează noțiunea însăși de voință.

Dacă trecem la bărbatul absolut, este un lucru de toți admis că el se adaptează pe calea ocolită a metafizicului, avînd de altfel și timp mai mult. Bărbatul își face întîi o idee despre univers și numai apoi își alege ca o concluzie logică o poziție. Femeia este religioasă, bărbatul creează religia, femeia este politicoasă, bărbatul construiește o politică, femeia este o dogmatică, bărbatul formulează o dogmă etc. Bărbatul renunță la adaptarea imediată, perfecționînd aparatul cunoscător. Întîrzierea reac-

ției prin complicarea sistemului nervos, de care vorbește orice psihologie, este mai vizibilă la bărbat.

Bogăția cerebrală are drep consecință o complicare extraordinară a vieții afective. Femeia poate fi mai susceptibilă, bărbatul e mai simțitor, în sensul că el reacționează emotiv în momente dezinteresate. Femeia are pe marea în furtună sentimentul practic de frică, bărbatul pe acela de sublim. Orice pentru bărbatul dezinteresat poate fi motiv de emoție, secarea treptată a unor mări, eroziunea unor stînci, moartea lui Alexandru cel Mare. Femeia, absolută, simte numai ceea ce o interesează personal și biologic. Prin urmare viața afectivă a bărbatului nu e o prelungire a vieții intelectuale, ci o activitate separată, cantitativ direct proporțională. Bărbatul e liber să simtă în discordanță cu intelectul. Marea dificultate a pianistului începător este de a-și desolidariza mîinile punîndu-le pe fiecare să cînte în altă cheie și sub regim asimetric. Bărbatul se caracterizează prin asimetrie și de aceea femeii îi apare „monstruos". Principele își omoară copilul din motive de stat, fără ca prin asta să fie lipsit de un comentar sentimental cu totul independent. Cuvintele lui Neron : „qualis artifex pereo" * sînt înalt virile. Ca bărbat, Neron a priceput că moartea este ineluctabilă și a acceptat-o ; ca om de emoție n-a putut înlătura satisfacția de a asista cu a doua conștiință la moarea marelui poet ce se credea. Femeia n-ar fi în stare de o astfel de disjuncție. Ea ar respinge ideea morții cu rațiunea dezlănțuind un sentiment practic.

Voința virilă nu mai este o prelungire a sentimentului, ci un instrument al intelectului. Voința se cerebralizează, în vreme ce sentimentul rămîne un comentar gratuit, un indiciu de amplitudine psihică. Bărbatul comandă pe deasupra sentimentului, femeia comandă cu sentimentul. Fiecare cultivă ideea că celălalt este absurd. Femeia nu poate pricepe o acțiune fără o rațiune practică, bărbatul nu poate pricepe o acțiune fără o rațiune logică. În scurt, bărbatul e o ființă dură și sensibilă totdeodată, o existență dublă.

Acestea în teorie. Empiric, femeia e pînă la un punct virilizată, iar bărbatul pînă la un punct feminizat. Intelectualitatea conferă femeii capacitatea emoțională, gratuitatea sufletului practic, în vreme ce bărbatul aban-

---

* „Ce artist extraordinar piere !"

donează adesea planul metafizic și rațional spre a se lăsa în voia instinctelor și pasiunilor.

La aceste distincții globale se adaugă diferențieri pe vîrste. Femeia este tînără sau bătrînă, sau mai degrabă prenupțială sau postnupțială. Femeia prenupțială de tipul Beatrice se remarcă prin înfățișarea îngerească, prin candoare ; așadar printr-o absență delicată a reflecțiunii, printr-un hieratism emoțional, exprimat adesea în forma umilității grațioase. În a doua epocă, dedicată progeniturii, femeia (absolută) pierde pudoarea, își apără dragostea ca Fedra, își apără copiii ca Chiajna, devine ambițioasă, intrigantă, pătimașă, aparent voluntară. Căci o femeie care se zbate pentru promovarea copiilor ei nu lucrează dintr-o voință rațională, ea e victima progeniturii. O asemenea femeie, neschimbată în esență, pare unora „virilă".

Putem distinge de asemeni un bărbat tînăr de unul bătrîn. La tînăr gratuitatea inteligenței se întîlnește tumultuos cu gratuitatea sentimentelor, cu efectul unui haos, verificat printr-o procedare indecisă sau pripită. Bărbatul matur separă net zonele sufletești, contemplă adînc și reflectează încet.

Literatura română prezintă această particularitate că concepe femeia și bărbatul sub aspect absolut. E o atitudine romantică. Idealizați, femeia și bărbatul devin demonici. Doi exponenți tipici ai acestui mod absolut sînt Doamna Chiajna și Alexandru Lăpușneanu. Că Doamna Chiajna ar fi o femeie virilizată nu se poate susține deloc. Ea e femeia matură absolută, cu progenitură. Intelectualitatea i-ar fi dat emoții gratuite. Ea, dimpotrivă, nu posedă decît sentimente practice, în strînsă dependență de instinctele ei materne. Cerebral, Doamna Chiajna nu are nici o filozofie a vieții și nu-și dă seama de zădărnicia măririlor umane. Ea își periclitează speța, voind a o întări. E o ambițioasă care-și vrea băieții domni și fata măritată cu strălucire socială. Ținta ei este deșartă, ieșită din ireflecțiune feminină. Lipsa de frică a Chiajnei nu-i un sentiment bărbătesc, ci îndîrjirea mamei în apărarea copiilor, instinctul de conservare a speței. O minte bărbătească ar fi comandat fuga în scopul de a cîștiga timp.

Lăpușneanu, dimpotrivă, este monstruos viril. Capacitatea lui de cunoaștere duce la o libertate completă de

acţiune. E un adevărat prinţ machiavelic. Ştie cum sînt boierii, ştie că trebuie să te slujeşti de unelte josnice, cunoaşte necesitatea anihilării in corpore a boerimii ostile, precum şi trebuinţa de a satisface opinia publică, procedînd în aşa fel încît crima de stat să pară cerută de popor. Lăpuşneanu e un om politic impecabil. Răceala lui logică este compensată de o mare capacitate emotivă, fireşte gratuită. Întîi Lăpuşneanu e un estet, pune să se aşeze ţestele într-o figură geometrică monumentală, în „piramidă". Probabil el are sentimentul dulce de zădărnicie al călugărilor obişnuiţi cu ideea morţii (se va şi călugări). Sînt destul de frecvente în Occident osuarele de monahi, aşezate în mormane decorative sau în festoane, din voluptatea de a contempla nimicul individual. Pe de de altă parte Lăpuşneanu e un admirator al gingăşiei feminine, un poet care provoacă zguduiri morale femeii, punînd-o în faţa ţestelor pentru a-i admira fragilitatea şi a o purta, leşinată, în braţe pînă în iatacul ei.

Toţi au observat indiferenţa biografică şi artistică a lui Caragiale faţă de natură. S-a zis că e un orăşean şi ca atare nu-l interesează decît viaţa orăşenească. Astfel pusă, chestiunea e confuză. Dacă înţelegem prin „natură" decor geologic şi vegetal, prin raport la decorul arhitectonic, natura vie prin relaţie cu natura moartă, atunci e sigur că pe Caragiale şi pe eroii săi nu-i interesează nici una, nici alta. Caragiale tratează ceea ce se cheamă natură morală la orăşeni şi la ţărani deopotrivă, ambianţa îl lasă indiferent. Indicaţiile lui stilistice cu privire la decoruri sînt insuficiente, atît cît e necesar a se arăta că evenimentul se petrece într-o casă iar nu pe cîmp. Eroii n-au interior, nu se prelungesc în lucruri, sînt nişte nomazi citadini. Această desprindere a omului din ambianţa lui nu-i proprie numai lui Caragiale. Creangă este un ţăran, dar simţul pentru natura vie şi natura moartă e tot aşa de precar în opera sa. Creangă nu vede decît omul abstras din natură. Încercările lui de descripţie sînt complet eşuate, incapacitatea de a evoca flagrantă. Despre împrejurimile satului Humuleşti nu poate să vorbească decît enumerativ cu atribute abstracte : „Agapia, cea tăinuită de lume ; Văraticul, unde şi-a petrecut viaţa Brîncoveanca..." Satul Broşteni e doar „împrăştiat" „ca toate satele de la munte". Eroii lui Creangă trăiesc sociologic ca şi aceia ai lui Caragiale, chiar şi mai arid.

Este dar o eroare a se crede că un artist cu simțul orașului nu-l are pe acela al cîmpului, sau invers. Cine nu percepe natura geo-biologică n-o percepe nici pe aceea citadină. Caragiale și Creangă sînt artiști fără natură, niște clasici, oameni „prozaici". Sînt două chipuri de a contempla Hellada : a considera pe Ahile, pe Agamemnon, pe Ulise, pe Orest, pe Fedra etc., sau a se urca pe Acropole ca Renan și a te exalta de candoarea ruinelor expuse deasupra nivelului mării. Ultimul chip e romantic, Renan era un romantic și deci un poet. Natură se numește în ultima analiză tot ce înconjură pe om și-l ajută să trăiască și să se explice. Un brad nu se poate numi astfel smuls cu rădăcini cu tot din pămînt. O algă ruptă din mare și zvîrlită pe țărm devine gunoi. Spațiul alpestru pentru unul, masa marină pentru alta sînt prelungiri firești ale indivizilor respectivi, care nu se pot abstrage din mediul lor. Pe de altă parte, natura simbolizează ființa. Zăpezile enorme evoacă molifții, nisipurile palmierii, Gangele pe elefanți. Însă natura nu se mărginește numai la aspecte naturale, în care în treacăt fie zis intră mult artificiu. Cochilia melcului e un soi de monument arhitectonic, care constituie mediul natural al animalului. Galeriile cîrtiței sînt natura ei. Forul roman, Acropolea ateniană reprezentau natura respectivilor antici. Acela care vede într-un port de pescari o pădure de catarge și de pînze cîrpite și multicolore își dă seama că aceasta e natura pescarilor. New-York-ul se zărește de departe ca un lanț de Cordilieri crestați geometric. Acea îngrămădire. de paralelipipede și piramide ascuțite este natura new-yorkezului, așa cum turnurile închise între ziduri ale Bolognei constituiau natura bolognezilor medievali. Galeriile minerilor, deși artificiale, conul Infernului dantesc cu caturile lui sînt natură. Viermele din miezul unui măr trăind într-o galerie îngustă nu se află în afara naturii. Orice om trăiește într-un „interior". Acesta poate să fie un salon simbolist cu pian, cu un vas de Gallé, cu fotolii, cu o oglindă venețiană, poate să fie Vaticanul cu sălile, cu coridoarele lui, poate să fie Veneția, vast apartament izolat pe continent, sau Roma antică, sau Londra modernă, sau Olanda întretăiată de canale, sau New-York-ul însuși, imensă țară de geometrii, sau cîmpia dunăreană, ori defileele munților. Noțiunea de interior e vastă.

Ceea ce este obiectabil lui Caragiale și lui Creangă e lipsa interiorului, în orice întindere : casă, oraș, spațiu. La Creangă lucrurile se explică îndată, el e un țăran, iar țăranul are asupra lumii o viziune abstract-economică. Nimic pentru el nu e interior, liric, totul răspunde unei necesități : cîmpul se ară, la munte pasc caprele, din baltă se scoate peștele. O singură dată Creangă pare a face o imagine, cînd zice despre un pîrîu că era „alb cum îi laptele" dar și aci referința duce în domeniul producției. Creangă nu are imaginație, nu-și dezvoltă „interiorul", e tot așa de sociolog ca și Caragiale. La acesta din urmă, ca presupus citadin, ne-am aștepta la o minimă evocare a orașului și a locuinței. Epoca era pitorească, o evocase Alecsandri, Ghica. Cînd se spune deci că țăranul român iubește natura, se afirmă un neadevăr. Țăranul ca atare e insensibil la valorile gratuite. Cu toate acestea ar fi exagerat a socoti că există țărani absolut abstrași de lumea fizică, lipsiți de lirism. Există arte populare figurative. Astfel chilimul în general e o simbolizare a cîmpului, ceea ce înseamnă că pentru a vedea natura e nevoie de ochi de geometru și că numai artiștii, fie și ai satului o percep. Interiorul geo-biologic (interiorul „exterior", față de interiorul „interior" al căminului) simbolizat în interiorul casnic dovedește că există o singură natură ca loc de explicație a omului. Deci omul cult cu noțiunea formelor arhitectonice are și cea mai înaltă noțiune a naturii. De altfel marii descriptivi de sălbăticii ca Chateaubriand sînt nu se poate mai puțin sălbatici, dimpotrivă, produși ai unei civilizații înaintate, bogate în monumente artificiale. Pustiul din preajma Nilului e vizibil din cauza piramidelor. E o tendință a oamenilor care percep natura grandioasă de a o prescurta în monumente. Himalaia asiată e comentată de monumente mirifice și uriașele orașe americane sînt un răspuns la grandoarea peisajului. Rușii construiesc colosal. Unde nu găsești monumente, poți afirma cu siguranță insensibilitatea oamenilor față de peisaj și nu e îndoială că samoezii nu vor cînta niciodată Oceanul glacial. Mai pe scurt, are sentimenul naturii cine prețuiește „tabloul" ca artificiu. A prețui natura înseamnă a descoperi în ea tablouri. Numai cine frecventează galeriile de tablouri și gustă interiorul intim surprinde în goana trenului „peisajele".

În literatura română apariția sentimentului de natură ca efect al culturii citadine este repede verificabilă. Oa-

meni de interior rafinat ca Alecsandri și Odobescu sînt capabili a surprinde pictoricul Siretului și al Bărăganului. Cu toate stîngăciile lui formale, Macedonski e un pictor remarcabil care evocă pusta, fiindcă e în stare a construi natură moartă și are intuiția estetică a materialelor. Ori de cîte ori întîlnim un scriitor cu un remarcabil simț al peisajului, vom descoperi la el și vocația mediului artificial imediat. Sadoveanu e un artist cu ochi deopotrivă de acut pentru zăpadă, pentru superficia bălții, pentru costumele bizantine și interioarele provinciale. Bacovia nu cîntă natura prin contrast cu odaia, dimpotrivă, vede peisajul ca un vast interior (zăpada pătată de sînge la abator) și odaia ca un peisaj combătut de elemente. E un simbolist care stînd cu picioarele pe canapeaua din salonul cu oglinzi își constituie cu imaginația naturi de expus pe perete. Are anume dexteritate la desen. Ardelenii îndeobște sînt mai sensibili la natură, din cauza civilizației lor. Ei văd violent policrom și stilizat. Maiorescu, lipsit personal de talent plastic, își releva apetiția către forme în interiorul lui, din care nu lipsea nici statuia.

Simțul just pentru peisaj iese din confruntarea cu monumentele. Acestea însă sînt foarte puține în România. Peisajul nostru, întrucît sugerează formele artificiale, este de asemenea modest. Oltul nu e Gangele. Instinctul nesatisfăcut de construcție are ca rezultat o percepție diformată a naturii. Întîi se caută în ea formele monumentale. De la Asachi, Bolintineanu, Gr. Alecsandrescu încoace (Bolliac, Aricescu, Pelimon, Grandea, Macedonski), românii sînt în căutare de stînci care ar fi statui tocite și de concavități cu indicații de arhitectură. Peșterile sînt privite cu uimire ca niște domuri înfiorătoare, cu toate modestele lor proporții, ocnele de sare cu galeriile lor exacte și murii lustruiți printre care se mișcă lumînări umplu de uimire pe Pelimon, pe Macedonski și pe ceilalți. Ecoul însuși îi interesează fiindcă presupune o preparație cvasi-artificială a suprafețelor. Eminescu, arheolog, încearcă a reconstrui cu imaginația un palat, Bolintineanu și imitatorii lui dau interioarelor domnești proporții imposibile istoricește, populîndu-le cu candelabre, Asachi inventează o adevărată Renaștere, Alecsandrescu vede modesta mănăstire Tismana ca un haotic palat ossianesc.

Apoi este umflat peisajul, pus să înlocuiască monumentele. Așa face Alecsandrescu, așa mai ales Aricescu

și Pelimon, turiști neobosiți. Aricescu are o predilecție deosebită pentru munți, străbate călare piscurile din apropierea Cîmpulungului, a Buzăului, merge pe Pion. Versurile lui sînt rele, setea de grandios evidentă. Contemplă lacurile de munte în formă regulată de oglindă, ca „lacul Vulturilor“ de pe muntele Siriul, stîncile „colosale“ în chip de perete sau „piramidale“. Oltul la Tușnad scoate un „urlet grandios“. Îndeosebi pentru Pelimon, micile ape din România, Oltețul, Buzăul, au o rostogolire catastrofală, mai ales pe vreme de inundație. Apele lor se prăbușesc în clocote, smulgînd copacii dinspre munte, gîlgîirea lor e îngrozitoare. Străinul care ar citi paginile lui Pelimon ar crede că Niagara și cataractele Nilului sînt în România. Și Aricescu și Pelimon și Baronzi vorbesc despre intemperii, furtună, ploi, ca despre cicloane și deluvii asiatice.

> Vîntul urlă prin pădure cu un zgomot ca de iad,

zice Aricescu, iar pe Flămînda, „Parnasul lui favorit“, vede o ploaie imensă :

> O ploaie torențială, cu tunet răsunător,
> Cu fulgere lungi și dese, cu trăsnet spăimîntător.

Odobescu însuși monumentalizează Bărăganul, dîndu-i proporții de miraj. Scriitorul român încarcă deci natura, o caricaturizează, iar acest procedeu la Hogaș atinge paroxismul. Nu se poate spune că Hogaș căuta natura pentru emoții idilice, spre a evita zarva orașului, dimpotrivă spre a găsi în ea forme inedite, construcții strivitoare. V. Hugo cînta catedrala Notre-Dame ca o babilonie, scriitorul român dibuie catedrale în munți. Într-un cuvînt, ceea ce caută în natură scriitorul nostru nu-i primitivitatea, ci o civilizație ipotetică mai complicată, o Atlantidă, un continent scufundat. „Sălbăticia“ lui Eminescu ea însăși e obsedată de imaginea marilor monumente. Sarmizegetusa e căutată în pădure, munții au indicații de arhitectură :

> Mirodonis avea palat de stînci,
> Drept strașini avea un codru vechi
> Și colonadele erau munții în șir.

În ocean, în munți, în nori, în lună, sub piramidă, Eminescu e în căutare de palate.

Dacă, prin urmare, nu găsim la Caragiale natură, este fiindcă el n-are sub regimul artei nici noţiunea monumentului. Totuşi apetiţia spre civilizaţie există larvar în el în chipul admiraţiei tăcute pentru Berlin, a interesului pentru gări, berării şi călătorii cu trenul, toate imagini sugerînd spaţii civilizate, conglomerări de oameni sub mari edificii.

Domnul Goe, indiferent care ar fi substratul inventării lui, a devenit un erou semnificativ. El e copilul român, în multe variante în chiar opera lui Caragiale, cu rude aparent mai amabile în opera lui Delavrancea şi a lui Ionel Teodoreanu. În esenţă, domnul Goe e prost-crescut, lipsit de inteligenţă, ţinut sub o continuă protecţie cu ajutorul căreia în altă ipostază îşi va da „bacaloriatul", adorat din simplă slăbiciune mai ales maternă. Mai este un copil tot aşa de tipic, cu care trebuie comparat, Niculăiţă Minciună. Obiecţia principală pe care, în plan artistic, o face Caragiale copilului este că nu e cuminte, că n-are adică minte. Ca să nu mai fie domnul Goe, copilul ar trebui să nu fie impacient în staţie, să nu scoată capul pe fereastră cu primejdia pierderii pălăriei, să nu tragă semnalul de alarmă, să nu toarne dulceaţă în galoşii musafirilor, să iasă impecabil la examen. Unele din manifestările de mai sus ţin însă de exerciţiul însuşi al facultăţilor. Impacienţa e o formă de vitalitate, scoaterea capului pe fereastră se cheamă curiozitate, chiar anume necuviinţe tin de joc şi de experienţa morală. Un copil placid, care stă ca un obiect pe locul unde e aşezat, e o fiinţă umană fără sorţi de dezvoltare normală. I se poate cere lui Goe stil în turbulenţă, un anume rîs nevinovat, o anume graţie în teribilitate, dar să nu stea cu pletele în vînt la fereastra trenului, asta nu. Rezonabil în toată fiinţa sa, Caragiale nu suportă surprizele aimalului iraţional. Pe Bubico îl zvîrle afară pe geam, moralmente schiţează acelaşi gest şi cu Goe. Caragiale e un oriental pentru care nu există decît o vîrstă : maturitatea, în afară de care copilăria şi bătrîneţea reprezintă impotenţe. Copilul de ţăran, de asemeni, are copilărie scurtă, neglijată şi devine prematur un om împovărat de responsabilităţile vieţii. Părinţii vorbesc atunci cu el ca cu un om mare. Bizantinii şi de altfel în general lumea mai veche, care nu recunoaşte specificul copilăriei, înfăţişează pe copii îmbrăcaţi în aceleaşi veşminte ca şi oa-

menii mari, și e curios un afresc ce reprezintă domni și coconi cu figurile egal de mature, executate doar în proporții mai mici ori mai mari. Goe e nedreptățit, ignorat în exuberanțele lui infantile, care se lovesc de sarcasmele unui om matur. Caragiale nu-i rousseauian, nu înțelege altă experiență de viață decît aceea analitică, nu pricepe că în esență toți copiii trebuie să fie ca Goe.

În alte literaturi Goe are variante mai complicate. Literatura engleză și cea rusă ne-au obișnuit cu copii care, fără a ieși din limitele psihice ale vîrstei lor, sînt supuși unor încercări dure, care-i fac să presimtă gravele probleme ale vieții. Literatura franceză a produs un tip de Gavroche, de copil teribil și semivagabond, gata de a sări pe baricade și a se amesteca în cele mai suspecte aventuri. De fapt ei rămîn mereu copii. Energia le vine din exaltație juvenilă, iar suferința din delicatețea fibrei sufletești. Fără candoare, ar înceta de a mai fi ce sînt. Acești copii sînt exemplare mai fine de Goe. Aventură este faptul de a scoate, în România, capul pe geamul trenului sau a trage de mînerul de alarmă. Fumînd, alt copil caragialian încearcă una din suferințele existenței. Goe și cu iluștrii săi tovarăși de tipul Gavroche, care au făcut cruciade și revoluții, simbolizează geniul. Poetul pentru Pascoli era un copil. Infantilitatea are într-adevăr darul intuiției, al entuziasmului și e ferită de blazare. Și cînd e persiflant și demonic, copilul din literatura occidentală sugerează spiritul critic ingenuu, căci spiritul critic matur ajunge să recunoască banalitatea criticii. În fond deci Caragiale gustă foarte puțin genialitatea, deși vorbește adesea de ea, nu se exaltă de fenomenele naturii.

Din acest punct de vedere, al copilului genial, vom descoperi rudenia dintre zurbagiul Goe și aparent cumintele Niculăiță Minciună. Niculăiță, cu „setea lui de a ști", depășește nivelul normal al curiozității consătenilor săi. În alt sens, el e tot așa de lipsit de cumințenie ca și Goe. Învățătura „otrăvește" sufletul omului, e o părere comună a contemporanilor săi, deci, observînd natura, Niculăiță face un gest asemănător cu tragerea semnalului de alarmă de către Goe. Căci în vreme ce pentru toată lumea cu și fără pericol, semnalul este un obiect interzis, Goe a avut prin imprudența lui satisfacția de a vedea cum funcționează. El a acordat tuturor călătorilor din tren o experiență inedită. De felul acesta este și

curiozitatea lui Niculăiță. Ea produce însă oroare, nu fiindcă nu-i potrivită cu vîrsta, ci fiindcă depășește nivelul omului matur curent. Un copil trebuie așadar, în spațiu român, să fie conformist : să nu examineze reacțiile psihice ale celui care calcă pe dulceață, să nu încerce efectele nicotinei, să nu aibă senzația marilor mecanisme. Cumințenia lui e o negare a oricărei explorări. Spiridon din *O noapte furtunoasă* are numai aparența teribilității, el e un om matur de dimensiuni mici.

Noi nu cunoaștem copilul „genial" decît sub varietatea turbulentă ori excesiv contemplativă. Occidentul cultivă însă un copil serafic. Acel băiețaș care, pentru a putea să se deștepte noaptea o dată cu Sf. Francisc, și-a legat cordonul de cordonul sfîntului e un domn Goe în mediu mistic, precum copiii lui Cervantes din *Novelas ejemplares* * sînt specimene de Goe în mediu picaresc. Iconografia catolică a cultivat pe băiat de o anume vîrstă (Donatello a sculptat copii cîntînd), fiindcă băieții au grația îngerească impecabilă, păstrînd însă din cauza sexului o anume ingenuă agresiune virilă arhanghelescă. Glasul feminin prea ascuțit sugerează forțe oarbe și pecabile, glasul de soprano băiețesc are o claritate de dogmă, de aceea catolicii constituie cu predilecție coruri de băieți. Băiatul reprezintă un sex nou, o masculinitate neturburată de instinctele demonice. Pentru a avea un astfel de băiat în literatură ar trebui să avem și o viață teologică acută. Gavroche însuși emite în revoluție un glas îngeresc. Posedăm dar copiii pe care-i merităm cu nivelul culturii noastre.

Dacă am raporta acum pe Goe și Niculăiță ca copii geniali la Faust și Luceafăr ca genii mature, într-o pură ipoteză, atunci Niculăiță, evident, reprezintă faza puerilă a Luceafărului, care, învins de experiență, face un act de retragere care e un fel de sinucidere. Dimpotrivă, din turbulentul Goe ar putea să se nască Faust, cel care caută sensuri absolute în viață, fără a ocoli violențele și experiențele.

Cazul lui Eleutheriu Poppescu, care joacă la două loterii și cîștigă amîndouă lozurile mari însă din nefericire viceversa, este caracteristic pentru o bună parte din eroii lui Caragiale și ai literaturii române. Poppescu este

---

* *„Nuvele exemplare."* (sp.)

impiegat și om sărac și fără orizont vizibil. Detestă în mod învederat funcția publică și la întîiul prilej își dă demisia printr-o pompoasă petiție. El ar voi să intre în posesia unui important capital și după toate probabilitățile să trăiască din rentă ca și Caragiale, ori în fine din consumarea treptată a capitalului însuși. Acel *p* dublu pe care și-l acordă în banalul nume, Popescu, arată o aspirație aristocratică și veleitatea de a trăi slobod, fără a presta servicii. A avea o rentă, asta ar fi o dorință în spirit francez burghez și balzacian. Cu toate acestea acolo renta este fructul tardiv și meritat al unei mari bătălii cîștigate. Un Grandet, un Père Goriot, un Birotteau și-au atins averea prin muncă și speculație, cu o risipire de inteligență și energie extraordinară. Se simte cît de colo că nici Eleutheriu, nici alt erou orășenesc al lui Caragiale nu au gustul marelui efort. Nici unul nu strigă Bucureștiului, ca Rastignac Parisului : „A nous deux maintenant" *. Ei trăiesc din expediente, din micile economii ale soției și dovedesc în general nepăsare pentru ziua de mîine. O excepție ar fi jupîn Dumitrache, care este cherestegiu, însă nicicum nu vine vorba despre lupta lui comercială, el a găsit fondul în clasa lui, îl deține în virtutea Providenței, și n-am putea să ne pronunțăm asupra energiei lui Dumitrache decît cînd cherestеaua ar lua foc.

Cum înțelege Poppescu să atingă marele nivel economic ? Prin mijloace mistice, adică prin jocul la loterie. Joacă la două deodată, pentru ca „șansele" să fie mai mari. Eleutheriu crede în harul divin, de vreme ce se lasă convins cînd căpitanul Pandele, optimist, zice : „— De unde știi dumneata norocul meu ?" Însă e neîncrezător în ce privește norocul propriu : „— Ți-ai găsit ! eu și noroc !" Prin urmare împarte lumea în două categorii : oameni cu noroc și oameni fără noroc. Însuși numele *Lefter*, transfigurat în Eleutheriu, e o aluzie fină la pauperitatea sa fatală. Lefter este voievodul Nenoroc din *Cocoșul negru* de V. Eftimiu, un damnat. Fără îndoială că, privind lucrurile teologicește, sentimentul damnării constituie o explicație a înfrîngerilor sale. Dacă Lefter ar fi crezut în norocul său, ar fi cîștigat la loterie sau printr-o iluminare ar fi găsit altă cale mai puțin hazar-

* „Între noi doi acum" (fr.).

dată spre avere, speculațiile de pildă cu făină ale lui Goriot. Harul e un proces de iluminare interioară și desigur că Dumnezeu nu se poate coborî în cine refuză principial ideea mîntuirii proprii. Lefter suferă de anxietate, e în condiția tragică a scepticismului și nu-i trebuie mult ca să ajungă „pe culmile disperării". În aceeași tristă situație se află și Răzvan, care se simte un damnat rasial. Tragicul lui constă în acest sentiment, care-l macină interior, nu în condițiile obiective pe care i le pregătește faptul de a fi țigan. Toate murmurele lui Tănase, exponent al poporului, nu-l împiedică pe Răzvan să se ridice și de fapt ceilalți îl socotesc genial și-l împing spre putere, în vreme ce numai el are sentimentul intim de a nu o merita.

Cît despre Poppescu, se pare la un moment dat că el revine asupra obsesiei mizeriei sale fatale. Cînd crede a fi cîștigat amîndouă lozurile, el devine țanțoș și dezinvolt, are prin urmare ideea de a fi stat pe o interpretare eronată a destinelor. Lămurirea pe care i-o dă bancherul precum că numerele au cîștigat viceversa îi stîrnește furii, fiindcă își dă seama intuitiv că acesta este adevărul. El nu putea să cîștige la loterie („eu și noroc!") și fusese doar victima demonului, care îl amăgise savant, așa cum în privința lui Auerbach, Mefistofel înșeală pe convivi cu iluzia unui Tokai falacios scos cu burghiul din masă.

Eleutheriu Poppescu e un personaj tipic romantic și dacă l-am deplasa în timp clasic ar fi erou de tragedie în conflict cu destinul. Însă Lefter nu e clasic, pentru că nu are demnitate în fața soartei, pe care n-o crede egal împărțită la toată lumea, ci absurdă. El are hohotul sarcastic vecin cu demența pe care damnatul romantic îl scoate cînd își dă seama că a fost victima unei iluzii idealiste. Căci asta e și deosebirea între un clasic și un romantic. Clasicul e pozitiv, cunoaște legile ineluctabile ale vieții și le suportă cu dignitate. Romanticul e idealist, crede în excepție, în putința genială a omului de a se deplasa pe scara valorilor cosmice. Eleutheriu, într-anume sens larg, se crede „genial", în stare de a-și schimba poziția metafizică printr-un cîștig de două lozuri mari deodată.

Lefter Poppescu este unul din cei mai serioși eroi ai lui Caragiale și o dovadă că în stil comic și mai degrabă înalt umoristic, scriitorul studiază felurite destine. Ideea

că există o lume „caragialiană“ unidimensională rămîne falsă. O rudă apropiată a lui Lefter, îmbrăcată în veșminte mai sumbru romantice, deși pentru unii invizibile, din pricina prejudecății că omul de „mahala“ nu-i adînc, este Cănuță om sucit. Apare clar acum că prozatorul transcrie noțiuni înalte în vocabular burlesc. A vorbi *abitir* am văzut că înseamnă a vorbi criptic, invelat. *Sucit* nu vrea să zică altceva decît : ieșit din traiectoria omului comun. Cănuță e un neconformist fatal, predestinat congenital de a fi în conflict cu viața. Prunc, a căzut în cristelniță, mort, s-a sucit în groapă. Neconformismul lui se complică cu un sentiment de contrarietate impenetrabil lui însuși. Astfel el suportă cu docilitate mari vexații și se supără dintr-un nimic. Cănuță conține un dezechilibru sufletesc, avînd o viață interioară ilogică, însă tocmai de aceea mai aptă de a exprima condițiile existenței în general. Evident, Cănuță om sucit e un damnat de tipul genial. Întîlnim la Caragiale un tip aparent diametral opus. În vreme ce Cănuță este un neconformist „care toată viața lui nu s-a putut potrivi cu lumea“, Pristanda dimpotrivă se conformează ca un ecou. Cu toate acestea și el este „sucit“, în sens contrar, fără a fi genial. E un damnat veșnic la mediocritate și „renumerație mică după buget“, care dintr-o exagerată frică de viață se adaptează într-un mod simplist, repetînd fără reflecție frazele altora. Aprobînd mereu („curat caraghioz“, „curat mișel“, „curat condei“), ajunge a spune și „curat murdar“, ceea ce e grotesc și deocamdată inocent, dar ar putea deveni în alte situații agasant și chiar primejdios. Ca și Polonius, Pristanda face voia celui mai puternic, condus de o psihologie sumară, fără examenul atent al situațiilor. Pristanda aplică un formular, nu se adaptează în sensul adevărat al cuvîntului. Un om normal, capabil de adaptare, de loc sucit, este Cațavencu, care amenință și se supune dozat și cu o percepție vie a lumii în care trăiește. Lefter, Cănuță și Pristanda, cu toate deosebirile dintre ei, sînt din familia „învinșilor“ de mai tîrziu. Lui Pristanda îi va corespunde în proza mic romantică de mai tîrziu impiegatul cuviincios și fără personalitate, fixat de soartă într-o categorie.

Cănuță copil seamănă cu Niculăiță Minciună, deși setea lui de investigație pare mult mai mică. Și el e un observator singuratic, care nu se poate supune programului oficial, învățînd numerele cînd i se cer numele

domnilor și viceversa. Cănuță copil, Niculăiță Minciună și Goe sînt trei copii care laolaltă ar realiza spiritul faustian. Cănuță e independent față de știința oficială și un refractar, Niculăiță Minciună e un curios metodic, lipsit însă de curajul vieții, Goe posedă setea experienței și are o anume impertinență sinonimă cu infatuarea geniului. Numai cu temperamentul unui Goe, Faust poate ajunge la adînci bătrînețe.

Ca să înțelegem pe de altă parte pe Pristanda, să-i dăm două puncte de comparație aparent zdrobitoare, pe Guicciardini și pe Talleyrand. În esență, distanța nu e așa de mare cum s-ar crede. Dacă decorul ar fi schimbat și-n locul unui mizer cerc politic am fi transportați la curtea unui monarh, ne-am da seama că Guicciardini, Talleyrand și Pristanda sînt cîteștrei oameni cu o filozofie politică, folosită în scopul egoist de a scăpa în viață cît mai onorabil cu putință. Cîteștrei sînt slujbași, adică niște oameni care niciodată nu pot fi „principi", ci numai niște slujbași ai acestora. Ei sînt de asemeni niște indivizi incapabili de a se izola de viața curtenească. Toată inteligența lor se cheltuiește în sensul de a profita de binefacerile curtenești și a evita primejdiile inerente. Guicciardini e un mizantrop și un filozof de tipul antic, Talleyrand e un cinic amabil, un diplomat de factură clericală, Pristanda e un biet intuitiv, degradat la treapta de slugă politică a unui prefect. Dar și el vrea să scape de primejdiile devotării fanatice către un singur principe, caduc. Tot îngînîndu-l pe prefect cu „curat mișel" și „curat murdar", Pristanda urmează indicațiile coanei Zoițica, știind că femeile au mai multă putere politică, și păstrează un contact pe cît posibil deferent și cu Cațavencu, probabil „principe" viitor. Și Polonius, cum am sugerat mai sus, e din această familie de curteni fatali, care caută să se strecoare, niciodată în stare de a deveni conducători. Aspectul mic-burghez și burlesc al operei lui Caragiale nu trebuie dar să ne înșele. Eroii pot foarte bine fi transportați cu esența lor în alte medii și scriitorul a și făcut aceasta în unele împrejurări. Un Pristanda este imaginabil la curtea Lăpușneanului și parțial intră mult Pristanda în Moțoc.

Să ne întoarcem la Eleutheriu. El a voit să sfideze mizeria pe calea mistică a loteriei. Un alt mijloc de îmbogățire, tot hazardată, este moștenirea. Caragiale însuși ca om a fost distins de Providență cu acest semn. Cazul

lui Stavrache din *In vreme de război* e cam de soiul acesta. Fratele lui Stavrache, un popă delicvent, părăsește prin forța lucrurilor averea sa, apoi e crezut chiar decedat. Stavrache rămîne dar legal moștenitor. Reapariția popii îi dă paroxisme, propriu-zis juridic nemotivate. Este în condiția însăși a oricărei moșteniri un principiu de nesiguranță, orice moștenire poate fi contestată. De unde dar și neliniștea lui Stavrache, trecînd peste cauzele patologice. Moștenirea vine și dispare în mod obscur și fatal. Mai toți scriitorii români, Slavici, Delavrancea, Sadoveanu, Gîrleanu, au tratat tema „comoarei" sub forma unui cazan cu bani antici, a unei pungi infernale, sau a unei pungi pierdute pur și simplu. E un mod de îmbogățire datorat hazardului, ca și jocul la loterie, și toți autorii au atras atenția asupra caracterului iluzoriu sau cel puțin malefic al unui astfel de noroc. La Caragiale conjurarea mizeriei zilnice se face și prin ceea ce numim „expedient", supus și el norocului. Eroul găsește un om bun dispus a da o sumă cu împrumut. Și aci piaza-rea se manifestă în plină certitudine, în chipul decesului neașteptat al amicului.

În lumea obișnuită a lui Caragiale, avariția este un vițiu imposibil. Este avar cine cunoaște efortul de a agonisi bani. Eleutheriu nu l-a încercat și presupunînd că ar fi cîștigat la loterie ar fi risipit banii cu prietenii săi, așa cum încă dinainte a distribuit procente la cei care l-ar fi ajutat să descopere biletele. Fataliști, indivizii caragialieni au sentimentul că sforțarea de a strînge bani este inutilă. Eroii cei mai cunoscuți ai lui Caragiale nu sînt preocupați de probleme economice, semănînd cu personajele clasice ale teatrului racinian. Tipătescu e moșier, jupîn Dumitrache e om cu dare de mînă. Pe acesta din urmă nu ni-l putem închipui speculant. Starea lui e fixă, precum e și aceea a lui Pristanda, care nu poate, prin definiție, ieși din condiția remunerației fixe fără a se altera structural. Cazuri de lăcomie și avariție întîlnim în literatura ardeleană, îndeosebi a lui Slavici, și în general unde e vorba de țărani. Avariția are cauze multiple. Literatura germană nu cunoaște acest sentiment și lucrul este explicabil astfel : Goticul este excesiv idealist, adaptabil pe cale metafizică. Înainte de a se urni la faptă, germanicul își construiește un sistem întreg cu care își motivează speculativ acțiunea. Enorma perspectivă pe care

goticul o dă oricărei acțiuni de adaptare face ca avariția, adică cumularea de bunuri, să fie lipsită de sens. Goticul are un sentiment al deșertăciunii activ. Orice aspect fenomenal raportat la structura numenală apare neglijabil. Asta nu deprimă însă sufletul gotic, fiindcă el crede în realitatea ideii. Gîndind dialectic, ca orice filozof, goticul refuză valoarea momentelor fixe și desigur că aurul nu înseamnă pentru el nimic din clipa în care-și dă seama că e doar o punte de trecere alchemică între plumb și soare. Hoffmann a tratat în *Das Fräulein von Scuderi* un caz de avariție și, precum se vede, și-a ales ca erou un francez, pe bijutierul Cardillac, care însă nu-i sufletește francez, ci un panteist german. El își omoară clienții spre a le lua înapoi bijuteriile, extaziat de miracolul lumii minerale. Cristalul reprezintă pentru Cardillac, firește, un simbol al spiritualității Universului. Și Angelus Silesius cîntă sufletul sub embleme minerale :

Rein wie das feinste Gold, steif wie ein Felsenstein,
Ganz lauter wie Kristall ,soll dein Gemüte sein. *

Cardillac ar mai fi putut da și o altă explicație, de ordin artistic. Îi era greu să se despartă de operele sale. Crima lui se aseamănă cu aceea a lui Silvestru Bonnard, care fură cărțile destinate drept zestre pupilei sale. De speța avariției estetice este și patima lui Hagi-Tudose al lui Delavrancea. Acestuia îi plac galbenii pentru forma lor artistică și nu se poate hotărî să-i cheltuiască, așa cum un colecționar nu s-ar îndura să vîndă un Goya. Condiția comerțului este insensibilitatea pentru obiect. Un anticar de cărți care ar fi și bibliofil ar deveni un Silvestru Bonnard și ar muri de foame. Hagi-Tudose împinge admirația estetică pînă la misticism. Galbenii i se par vii, au glas ca al „cetelor îngerești". Evident, fantazia lui Delavrancea este gotică și avariția pe care o descrie nu intră în cîmpul economicului.

Cu totul de altă natură este zgîrcenia lui Harpagon, a lui Grandet. Harpagon, de pildă, mănîncă, locuiește într-o casă somptuoasă, are slugi, cunoaște anume îndatoriri sociale. Preocupările lui sînt de a agonisi mereu bani, de a nu se lăsa furat și de a nu cheltui mult.

---

* „Precum cel mai fin aur de curată, dură ca o stîncă, / Pură asemeni cristalului să-ți fie firea". (germ.)

Balzac, romantic, se complace în unele note fabuloase. Avariția a trei bătrîni de la care moștenește Grandet „était si passionnée que depuis longtemps ils entassaient leur argent pour pouvoir le contempler secrètement“ *. Cu toate acestea Grandet și-a făcut acareturi bune, și, ca primar, drumuri solide ducînd la proprietățile sale, are nevastă, copil, dă uneori mese, este o ființă sociabilă, nu ca absurdul Hagi-Tudose, care nu se însoară și trăiește într-un bordei mizerabil. Avariția franceză rezultă din individualism. Omul vrea să scape din strînsoarea socială, să se bucure de viață fără a fi îndatorat a se încovoia opiniilor altora, rămînînd sociabil într-o sferă restrînsă de prieteni. De aceea el face o mare sforțare spre a agonisi un fond, pentru ca apoi să trăiască din renta acestuia fără muncă. Așadar sînt două faze : marea activitate, adesea manuală, pentru agonisirea averii, apoi inerția, nu fără activitate intelectuală în vederea fructificării fondului. De fapt eroii lui Caragiale, meridionali, urmăresc, ca și cei francezi, independența prin rentă, cu deosebirea însă că socotesc inutilă sforțarea și așteaptă fondul pe cale mistică (loterie) și nu par a avea arta de a conserva fondul pe care l-au obținut fără sforțare. Dacă ne întrebăm ce a împins pe Caragiale să traducă, parafrazînd, *Abu-Hasan,* explicația nu e greu de dat. În Abu-Hasan e mult din Caragiale. Hasan, fiu de negustor bogat, are oroare de sforțare și de aventură. E un epicureu sociabil în cerc restrîns. Moștenind o avere, el o împarte în două, cheltuiește jumătate cu chefurile, cealaltă jumătate însă o pune în fonduri solide, în acareturi aducînd venit, astfel încît să poată trăi „fără să s-atingă de capete“. Abu-Hasan e așadar tipul rentierului, pe cale fatală. Geniul speculativ al lui Grandet el nu-l are. El e un înțelept oriental care, mulțumit cu ceea ce soarta i-a dat, înțelege să se bucure cu socoteală de această binefacere. Așa face și Caragiale, care, punînd mîna pe o moștenire, o consumă sub forma rentei. Faptul că el se așază la Berlin subliniază totala lui independență și lipsa de inițiativă. Fără rentă, la Berlin, desfăcut de orice legături naționale, el n-ar fi în stare de a-și cîștiga existența. Prin urmare toată fericirea superior mediocră se datorește puterii ce rezidă într-un depozit de bani ori în anume

---

* „era atît de aprinsă încît de multă vreme își îngrămădiseră banii ca să-i poată contempla pe ascuns“ (fr.).

bunuri funciare de a produce rentă. Un Caragiale sau un erou al său emigrînd în America spre a începe o viață nouă nu sînt de gîndit. Caragiale și-a ales Berlinul pentru că i s-a părut punctul cel mai confortabil din univers. Un Caragiale moștenește sau împrumută, pînă la o eventuală moștenire, și-și chivernisește, în teorie, avutul ca să n-atingă capetele. Imnuri muncii el nu poate să aducă. Profesia care obsedează pe Caragiale în operă este aceea de cîrciumar. Acesta de fapt e un rentier care nu-i nevoit a face mari speculații comerciale. Lumea bea și fondul produce de la sine venit sub ochiul contemplativ al crîșmarului.

Altă cauză are avariția țăranului, a lui Ion bunăoară. Acesta e lacom de pămînt. În loc a-și desfășura energia în toate direcțiile productive și îndeosebi de a-și desăvîrși inteligența în folosul adaptării, el tinde a-și spori averea funciară. Acest gest vine din teama țăranului de a nu muri de foame, rămînînd fără bucate. Incapabil de trafic, de perfecționarea mijloacelor de producție, el se apără prin tendința extensiunii pe pămînt. Țăranul tinde a deveni moșier, pînă la limitele în care el și ai săi pot ara și sămăna. Deci sînt două feluri de avariții de adaptare, una ofensivă, aceea a lui Harpagon și Grandet, care cîștigă prin muncă dreptul de a se bucura, liberi, de viață, și avariția defensivă a țăranului. În general avari sînt bătrînii și cauza avariției lor este desigur aprehensiunea. Simțindu-se fără validitate, concurați de energia tinerilor, ei tind să-și asigure existența cît mai mult.

Slavici, precum am spus, tratează cazuri de speculație economică și de avariție. Popa Tanda nu dezvăluie decît partea întîi a fenomenului, alergarea după avere. El e ceea ce se numește ardelenește un „econom", un gospodar, dar economia lui e un eufemism pentru avariție. Ce trebuință are Popa Tanda de sat bogat, de pomeni, de căruță și cal și alte asemeni ? Sfîntul Francisc ar fi lăudat pe Dumnezeu pentru darul sărăciei și Popa Tanda ar fi putut să se bucure că în drum spre rai a găsit purgatoriul Sărăcenilor. Însă el nu e un spirit contemplativ, ci un țăran care și-a ales meseria de popă ca să fie mai bogat decît alții, încît relegarea în Sărăceni i se pare o pedeapsă. (Din sărăcie, însă il Poverello di Cristo, Sfîntul Francisc își face un principiu.) Atunci Popa Tanda trece la exploatarea bogățiilor locului, cîte sînt la îndemînă, fabrică lese pe care le vinde la tîrg, ară, grădi-

nărește și-și agonisește bunuri materiale, care-i risipesc acea frică ce-l făcuse să plîngă amar la venirea în mizerabilul sat. Huțu al Cimpoieșului e și el un speculant de posturi, întrucît rîvnește mereu unul productiv și toată admirația lui merge către gospodăria protopopească. Preoția în Ardeal e așadar un mijloc de a strînge un capital și a avea o bună rentă. Repulsia de a lua în căsătorie om sărac sau fată săracă, mai ales, e foarte des tratată în opera lui Slavici. În *Vatra părăsită* e o luptă mută între eroi de a-și păstra sau spori averea. Văduva Ana ar lua de bărbat pe Zamfir, deocamdată îi dă numai în exploatare o vatră părăsită a satului și o moară. Nici unul nu e sentimental, deși n-ar fi incapabil de sentimente gratuite. Zamfir nu înțelege să dea nici bucate, nici pui de găină fără socoteală. Ana vrea folos cît mai mult, iar cînd Zamfir are nevoie de bani îl îndreaptă către fratele său Ghiță, cămătar al satului și speculant de pămînturi. Cînd Slavici iese din lumea țărănească, caută pentru speculație alte elemente. Astfel Negrea, poreclit Bătrînul, fiindcă este tocmai un senil, avar, e un fel Abu-Hasan, fiu de toptangiu bogat, trăind după moartea tatălui din venituri, ca un epicureu intelectual chibzuit, căci are oroare de căsătorie, spre a nu-și lua răspunderi economice. Paraschiv Ciulic, fost grataragiu, a strîns avere mare în Dealul-Spirii și acum trăiește din camătă. Spiru Călin, fost judecător speculează avansînd bani pentru construcții. Trică Olteanul face speculațiuni în mic și în mare cu ouă, Țața Melania tezaurizează bijuterii.

O formă inedită de avariție din frică este (în opera lui Caragiale) aceea a lui Anghelache casierul. Acesta se sinucide de teama inspecției și toată lumea bănuiește că ar fi delapidat vreo sumă. Însă la deschiderea casei se găsește în plus un pol de aur românesc. Acest lucru e nefiresc. Prin forța lucrurilor un casier suferă mici pierderi, încît găsirea unei sume în plus dovedește o avariție în numele statului. Cineva a primit neapărat mai puțin. Întrucît îl privește personal, Anghelache se teme să nu-și piardă postul. Eleutheriu, Caragiale însuși se lasă demiși cu foarte multă bonomie. Acest soi de rentă ce se cheamă salariu și care implică atîtea obligații nu-i interesează. Ei visează un capital rentabil.

Într-un punct Caragiale și Slavici au o viziune socială comună. Eroii lor sînt oameni care aspiră la avere, cînd

n-o au de-a dreptul, și sînt, în privința sforțării, mai ales comercianți, cu deosebirea, cum am zis, că sforțarea comercială însăși e lăsată de Caragiale generației anterioare. Slujbașii ca Pristanda și Anghelache sînt deplînși. În opera lui Slavici nu sînt slujbași, ci slugi, ceea ce e cu totul altceva. Spre a-și agonisi un fond, țăranul se bagă slugă la altul, la un bogătoi din sat ori la un orășean, însă nu-și face din asta o carieră. Banii îi strînge și apoi din slugă devine el însuși stăpîn. Acesta e și cazul lui Hagi-Tudose, al oricărui negustor în genere. Chiriac e slugă, însă, cu siguranță, mai tîrziu va deveni patron. La fel, de altminteri, și Spiridon. Aceste slugi sînt ferite totuși de servilitate. Slujirea în lumea lui Slavici și a lui Popovici-Bănățeanu și în parte și a lui Caragiale e sinonimă cu ucenicia, cu faza de calfă. Școlarii înșiși se bagă slugi la gazde ori profesori, după o metodă în fond de origine feudală. Nici prelatura în Ardeal, în nuvelistică, nu apare ca un funcționarism. Preotul capătă de la autoritățile bisericești dreptul de a-și exercita profesia, însă mijloacele de viață sînt colectate de la credincioși sau scoase din condițiile economice pe care le pune la îndemînă faptul social de a aparține clerului. Prelatura constituie o castă.

Sînt așadar două noțiuni distincte confundate în expresia slujire : aceea de argat și cea de funcționar : cazul Chiriac și cazul Pristanda. Aci nu facem considerații de ordin doctrinar social, ci studiem situația eroilor lui Caragiale în univers. Noțiunea de fericire a eroilor și concepția lor despre lume depinde, firește, de locul ocupat de fiecare în mecanica socială. Chiriac este argat, dar și jupîn Dumitrache a trebuit să fie odată calfă ori tejghetar al altcuiva pe a cărui fată s-o fi luat în căsătorie. Ucenicia e o formă de vasalaj și o treaptă de inițiere, necuprinzînd nici o înjosire. Din opera lui Slavici ne dăm seama cum o noțiune se degradează trecînd dintr-o lume într-alta. În Ardeal, Șofron ori Bucur, care sînt slugi, au toată demnitatea umană, slujirea lor fiind un mijloc onest și temporar de a strînge un fond. Nuța, care vine de undeva de la munte la București ca să fie crescută, slujind în casa unui cîrciumar, apare în ochii noștri ca o ancilla*. În realitate ea nu se socotește astfel. Pristanda însă e un funcționar, un „coate-goale", cum e considerat la început

---

* Slujnică (lat.).

Rică Venturiano. El primește doar „renumerația", care se deosebește profund de simbrie. Seniorul negustor dă ucenicului hrană și îmbrăcăminte și o simbrie care, adunată, poate constitui premisele unui capital, putîndu-l lua mai tîrziu la parte și apoi lăsa pur și simplu ca unic stăpîn. Acest lucru nu i se poate întîmpla lui Pristanda, slujbaș al statului, care niciodată nu va ajunge statul însuși. Jupîn Dumitrache își arată disprețul față de Rică Venturiano, numindu-l „vagabont", „coate-goale" și „scîrța-scîrța pe hîrtie". El vrea să spună deci că Rică nu e „apropitar", legat de o avere funciară, rentabilă, nu posedă o avere augmentabilă prin sforțare comercială, și face o lucrare cu totul sterilă, „scîrța-scîrța". Părerea lui Dumitrache se schimbă cînd află că Rică este gazetarul de la *Vocea Patriotelui Naționale*. Disprețul lui este pentru prăpădiții de amploiați slujind la stat, ca jurnalist însă Rică scrie la o foaie care se vinde și se cumpără, e dar un fel de negustor, e student în drept și la urma urmei un fel de calfă cu viitor la o întreprindere apărînd interesele proprietarilor. Profesia liberă este deci în mentalitatea eroilor caragialești mai onorabilă decît aceea de impiegat. Condiția tragică a impiegatului e de a fi lipsit de orice speranță de a prelua fondul patronului. Singura lui nădejde de a ieși din servilitate este a cîștiga la loterie, a moșteni ori a găsi o comoară, sau în fine, la Caragiale, a profita de „micile economii" ale soției, ceea ce ne reîntoarce în sfera comerțului.

Toată proza română a evoluat, tematic, pe schema lui Caragiale. De o parte avem eroi în goană după bunurile vieții, punînd în joc toată inteligența posibilă spre a străbate repede treptele sociale, pe de alta învinși, țintuiți de soartă și relegați mai ales în tagma impiegaților. Astfel s-a născut literatura micii melancolii, a mediocrilor fără nădejde. Aceștia din urmă, stînd cu energiile neîntrebuințate, au mai mult răgaz de a medita, și astfel ei devin contemplativii, filozofii, chiar dacă această filozofie se prezintă încă în forme modeste, aproape folclorice. Dar ce altceva decît observație morală este sentința nevestei lui Pristanda : „Ghiță, Ghiță, pupă-l în bot și-i papă tot că sătulul nu crede la ăl flămînd" ? Această distribuție bipolară nu e o condiție excepțională, proprie literaturii noastre. Proza epică nu are alt program decît a reprezenta indivizi în competiție spre a ocupa locul cel

mai bun în viață. Tema oricărui roman este lupta pentru existență, care nu se poate sfîrși decît cu învingători și învinși. De punerea accentului depinde natura literară a operei. Dacă accentul cade în chip exagerat numai pe chiotul de triumf, atunci avem de-a face cu epopee, dacă accentul cade excesiv asupra strigătului de deznădejde, opera devine lirică și asta este condiția multora din operele noastre în proză. Dacă atenția scriitorului se îndreaptă spre desfășurarea concentrică a tuturor forțelor sufletești, prudentă și deliberată, atunci avem de-a face cu romanul propiu-zis epic de tip Balzac-Stendhal. Dacă însă eroii învinși sau în toiul luptei își examinează cu prea mult spirit critic facultățile de adaptare, meditînd asupra lor, în loc să le lase în plină desfășurare, atunci avem de-a face cu romanul de analiză, sau cu romanul așa-zis rus. În fine, dacă examenul forțelor spirituale depășește aspectul strict practic și merge către rațiunea lor teoretică, atunci cădem într-o proză metafizică comună literaturii germane, care nu posedă roman ci un fel de eseu asupra raporturilor dintre numen și fenomen, cu prilejul oricărei fapte individuale. În literatura germană funcțiunea pozitivă a omului se preface în problemă asupra destinului omului. Julien Sorel își caută un sens în societatea lui istorică, Faust își caută o îndreptățire în univers.

Excesul metafizic al literaturii germane ne ajută să răspundem la o obiecție ce se face eroilor lui Caragiale. Ei ar suferi de platitudine și de unidimensionalitate. Iată o teorie vulnerabilă. Întîi de toate, un erou care există în planul ficțiunii este principalul complex. Eroul viu nu se prezintă adesea decît cu profilul, însă toate dimensiunile sale pot rezulta din contemplarea lui îndelungă. Bustul lui Cezar nu este superficial prin faptul că nu vorbește, nu se mișcă și nu-și revelă cuprinsul interior prin gesturi. Nu e nevoie să intri în fundul mării spre a avea intuiția adîncimii ei, pe care o ai prin simpla contemplare a suprafeței. În al doilea rînd adîncimea eroului nu stă în complicație sau în excepție. Geniile nu pot fi eroi de roman, și Kant, deși mare filozof, nu poate constitui o materie adîncă pentru roman. Problematica lui teoretică e palidă pe lîngă problematica organică a unui student ignorant ca Raskolnikoff, care a descoperit autoritatea propoziției morale. Turburările teologice noi nu le căutăm la teologia profesională. Complicațiile ge-

niale sînt de ordin intelectual ; în roman căutăm intensitatea vieţii. De aceea un roman izbuteşte numai cu eroi mediocri şi cu fapte meschine. Voltairianismul pueril al provincialului farmacist Homais este mai interesant decît voltairismul lui Voltaire, setea burlescă de marea lume a doamnei Bovary este mai profundă în mizeria ei decît existenţa doamnei de Staël. Eroii lui Balzac desfăşoară o energie prodigioasă pentru mărunte ambiţii, eroii lui Proust, care de fapt sînt şi ei balzacieni, fac sforţări supraomeneşti pentru păstrarea decorului social, existenţa Lenorei * d-nei Papadat-Bengescu este dedicată snobismului de a face o serată muzicală distinsă. Pristanda este sublim pentru grija cu care-şi supraveghează limbajul faţă de Tipătescu, în schimbul unei mizerabile remuneraţii fixe, după buget, marile energii consumate de Caţavencu au drept scop un neînsemnat scaun de deputat. Disproporţia dintre energia folosită şi ţinta urmărită scoate în evidenţă comedia însăşi a vieţii. Dacă cititorul ar admira scopul urmărit de erou, atunci n-ar mai avea sentimentul prozaic al naturii.

Obiecţia de mai sus se mai exprimă şi altfel. Lumea lui Caragiale ar fi istorică, prin urmare depăşită. E. Lovinescu îmbrăţişa opinia, de data aceasta sub un aspect al lucrurilor, valabilă, a progresului în adîncime al societăţii. Un tînăr scriitor reia argumentaţia astfel : Balzac corespunde momentului capitalist al evoluţiei societăţii franceze, de unde preferinţa pentru societatea burgheză, pentru problema banului, pentru tipurile de avari sau ambiţioşi. Proust reprezintă un moment superior, depăşind lupta pentru existenţă cu o problematică nouă, a unei noi aristocraţii cu complexe sufleteşti mai subtile. Aplicîndu-ne la realitatea românească, viziunea balzaciană s-ar îndreptăţi în trecutul unui Bucureşti burghez, în vreme ce România actuală s-ar pregăti pentru viziunea unui romanciar proustian. Prin urmare termenii se pot reduce la momentele burghez-aristocrat. Punerea problemei în chipul acesta prin două efigii Balzac-Proust e plină de interes, deşi noi putem susţine contrariul.

Romanul are a se ocupa cu lupta individului de a cîştiga un ascendent asupra altuia. Cu cît forţele desfăşurate sînt mai mari, cu atît eroul este mai semnificativ.

---

* Autorul se referă de fapt la Elena Drăgănescu, fiica Lenorei.

Așadar principial toți marii eroi, de la Ahile încoace, chiar cînd aparțin genetic clasei aristocratice, se remarcă prin puternica lor vulgaritate, prin faptul că promovează monstruos instinctul lor individual. Un aristocrat, în înțeles larg, este un individ șters, cu totul supus convențiilor clasei sale, și prin urmare „comun" ca om de lume ce este. Ceea ce te surprinde la aristocratul perfect este dezindividualizarea, lipsa reacțiilor personale și deci și a oricărei surprize.

Ne reprezentăm de obicei aristocratul drept prototipul diplomatului merituos prin aceea că nu face nici o gafă. Însă condiția unei asemenea perfecții se află în nulitatea sufletească. Victor Hugo, Baudelaire, poeți plastici, nu-s făcuți pentru confesionalul erotic al unei desăvîrșite aristocrate, Sainte-Beuve, critic acut și fin, sub raport literar, este vulgar pentru omul de lume cu oroarea definițiilor nete. Cum poate fi un bun diplomat criticul care declară : Groenlanda n-are roman ? Aristocratul pur, urmărind perfecta armonie socială, prin respectarea protocolului, poate interesa pe romancier ca un monstru de nulitate. Și de altfel așa a și fost înfățișat adesea ca o măsură de impersonalitate inadaptabilă în fața marii personalități vulgare. Epoca de înflorire a aristocrației franceze n-a dat o literatură de observație adîncă, iar în măsura în care ea există, ea zugrăvește pornirile vulgare ale aristocrației de sînge. Lumea lui Molière este plebee, aristocrații lui Saint-Simon sînt de o brutalitate scandaloasă, galeria lui La Bruyère este trivială și La Bruyère însuși, întrucît face delațiuni și folosește o pastă așa de gras pamfletară, nu e un om de lume. Există un triviu al cercurilor aristocratice istorice, acestea singure interesează pe romancier. Cînd e vorba de Proust, apare evident că la el condiția acestei „trivialități" este îndeplinită, căci n-avem de-a face în opera lui cu niște aristocrați sufletești, ci cu niște epave ale aristocrației istorice, mîncate de monstruoase vicii, și cu o sumă de plebei mimînd conduitele unei clase apuse. Eroii lui Proust sînt niște „snobi", dar așa am văzut că sînt eroii lui Caragiale. Marea literatură franceză cu creație de oameni n-a apărut decît după Revoluția Franceză, cînd vulgul cel restrîns al curții regale a devenit un vulg mai larg, regenerat prin reindividualizare.

Ideea că la 1848 oamenii din România sînt unidimensionali, iar la 1948 devin complecși, balzacieni atunci,

proustieni acum, nu se poate susţine decît dacă prin complexitate înţelegem rafinament cultural. Şi încă termenul „rafinament" nu-i potrivit, căci nu-i mai rafinat acela care citeşte azi pe Valéry şi Barbu decît cel care citea pe V. Alecsandri şi V. Hugo. Rafinamentul ca o distincţie calitativă este o iluzie. Jalea tînărului care ştie pe dinafară *Mioriţa* nu-i mai puţin fină decît melancolia orăşeanului care a citit pe Eminescu. Asociaţia însă poate fi mai bogată în anume momente culturale. Azi asociaţia şi disociaţia filozofică e mult mai rafinată decît pe vremea lui Kant, cu toate acestea operele ideologice suferă de platitudine. Oricînd, în orice condiţie socială, omul rămîne fundamental ceea ce este. Complexitatea ori simplificaţia este o chestine de metodă artistică şi Caragiale însuşi vede lumea aceleiaşi epoci cîteodată uscat academic, altădată violent impresionistic. Lumea ţărănească a lui Slavici se remarcă prin planul interior, Slavici face analiză, pentru că materia umană îl obligă.

Deoarece formula eroului de roman este tensiunea vitală, gratuitatea nu are ce căuta în proză. Un individ cu suflet „gratuit", adică neinteresat practic, e un erou nul. Cît priveşte sentimentele gratuite (artistice, intelectuale), ele pot face obiectul romanului în măsura în care se prefac în obsesii, adică în sensuri ale existenţei. La Proust întîlnim o obsesie filologică, interesantă ca o carieră particulară de amator. Pons al lui Balzac colecţionează tablouri, însă nu sentimentele lui gratuite sînt materia romanului, ci mania lui care derivă din ele şi care-l fac victimă a cupidităţii altora. Eroii lui Brătescu-Voineşti, cîntînd la pian sau vioară, cultivînd măghirani şi mixandre, sînt toţi „proustieni", capabili de gratuităţi, de fapt însă gratuităţile lor sînt simbolul unei poziţii practice în viaţă. Avariţia şi ambiţia nu sînt forme sufleteşti legate de faza capitalistă a societăţii. În treacăt fie zis, Balzac a urmărit să dea un tablou integral al vremii lui cu „ses nobles et ses bourgeois, ses artisans et ses paysans, ses politiques et ses dandys"* etc. Avariţia în general este forma apărării. Plaut şi Molière sînt în sensul acesta balzacieni. *Crimă şi pedeapsă* de Dostoievski tratează o astfel de situaţie aparent capitalistă. De o parte o bătrînă cămătăreasă, trăind, în neputinţă fizică

* „nobilii şi burghezii ei, cu meşteşugarii şi ţăranii ei, cu politicienii şi dandy-i ei" (fr.)

de a munci, din speculație și păstrare, pe de alta tînărul agresiv cîștigîndu-și existența chiar cu prețul crimei. Desigur, Dostoievski, teoretic, este balzacian. Goana după bunuri materiale în opera lui Balzac e o simplă cale epocală de a cîștiga ascendent. „Le bourgeois gentilhomme" a devenit legiune. Prin bani cîștigi independență și onoare și chiar titluri de noblețe. În secolul lui Molière și mai ales al lui Lesage nu se făcea altfel și cu bani ajungeai departe. Turcaret este și el un erou balzacian. Însă în vremea regalității nu opinia publică este suprema onoare, ci opinia curții regale și atunci toate sforțările eroilor merg în sensul de a fi remarcați de rege. Ambiția se scutește aci de mijloacele economice și uzează de căi morale. Proust reia lumea lui Balzac la alt nivel de timp, Proust e un Balzac și ceea ce se consideră proustian e foarte secundar și de ordin subiectiv. Balzac are pretenția de a face un mare tablou al societății franceze din vremea lui într-o operă ciclică, același lucru îl face și Proust, cu deosebirea că renunță la desfășurări anecdotice parțiale și adună toți eroii în salonul cel mare al romanului. Balzac are vanitatea de a face operă de știință și se reclamă de la opera unor savanți ca Geoffroy Saint-Hilaire, Cuvier, Lamarck. Proust aplică și el o metodă, aceea a lui Bergson, făcînd de fapt numai teoria ei. Balzac era încurcat în datorii și avea o mare pasiune pentru anticărie și mobile, de unde interminabilele calcule și evocările de interior. Proust are și el afectările lui muzicale și starea maladivă care îl silește să-și adune materialul din memorie. În esență eroii rămîn, ca și aceia ai lui Balzac, niște ambițioși în goană după ascendență socială, niște snobi. Lucrul l-a spus, de altfel, Thibaudet.

Dinu Păturică, Cațavencu, Tănase Scatiu în literatura noastră nu sînt nici ei eroi ai unei faze istorice, preocupați numai de bunurile materiale. Ei sînt posibili într-un roman balzacian ca și în unul proustian. Sînt niște setoși de putere, adică de prestigiu, niște snobi. Tănase Scatiu este rudimentar în aceeași proporție în care boierul Dinu Murgulet e simplist. Dacă boierul Dinu ar fi fost un heraldist, un bibliograf pasionat al lui Schopenhauer, atunci firește că altele ar fi fost căile de a fi ajuns ginerele lui. Opera lui Duiliu Zamfirescu în general are structură, dacă nu factură proustiană, fiindcă pe de o parte se ocupă cu ambiția strict morală a aristocraților de a păstra prestigiul castei, pe de alta cu am-

biția oamenilor noi de a intra în clasa boierească. Un Tănase Scatiu superior, subtil, ușor melancolic, energic cu delicatețe este Titu Maiorescu. Fiu de profesor și nepot de țărani, cum se recunoaște singur în plin parlament într-un moment de disperare fină, el face mari sforțări spre a se adapta clasei conservatoare, izbutind în cele din urmă să intre în acea societate chiar prin căsătorie. Jurnalul lui e un mijloc de control, o încercare de a obține pe calea reflecțiunii cerebrale și a educației acele conduite pe care aristocrații din naștere le au prin reflexe. Într-anume sens, noi am pierdut timpul romanului proustian, din lipsa scriitorilor cu vocație. Ultimul moment era în chiar epoca lui Caragiale. Nu se poate închipui un erou mai proustian decît Macedonski, Eminescu însuși era snob, proclamîndu-și ascendența boierească, în familia lui Caragiale mocnește cel mai fantastic snobism.

Hotărît, opera lui Caragiale, ca a tuturor scriitorilor noștri clasici, e schematică și sugestivă. Ea reprezintă totuși o copie a umanității la o anume dată. Unii eroi universali sînt indicați, alții nu. Am putea întocmi un repertoriu al eroilor caragialieni, așa cum Anatole Cerfboer și Jules Christophe au redactat un *Répertoire de la Comédie humaine*, iar Charles Daudet și Pierre Celly cîte un *Répertoire* al personajelor și temelor lui Proust. Practic n-am avea nevoie de această listă într-o operă așa restrînsă. Dar ne-ar sluji, ideal, spre a transporta pe eroi în felurite situații posibile, spre a dovedi că ei nu sînt legați de nici o economie politică și că sînt adaptabili oricăror condiții, chiar unui mare nivel cultural. Pristanda, om cu umanitățile sale în slujba unui ministru ca Lamartine, și-ar schimba timbrul ecoului. Dar ar rămînea mereu un ecou.

„Cu un debut amînat din scrupul de pregătire intelectuală, dar nu mai puțin și dintr-o încă nelămurită bine cercetare de conștiință ; cu începuturi, o dată manifestate, remarcabile, deși pendulînd între genurile literare ; optînd pentru modalitatea critică a literaturii în cele din urmă, fără a împiedica dezvoltarea acestor mișcări oscilante, don juanism efectiv al atitudinilor, Călinescu ca nimeni altul între noi știe să combată cu același scump condei pentru toate concepțiile. [...] În ceea ce privește critica propriu-zis literară, Călinescu aduce totdeauna intuiții directe și noi, cu toate că le exprimă suspect de subtil, făcînd astfel să se înțeleagă cum că ar lucra sub rigorile unei cenzuri intime care n-ar putea fi numită tocmai auto-critică. Vrem să spunem că el posedă într-un chip fericit suprema artă a elogiului anulat discret prin însăși formularea lui, ceea ce în ordinea expresiei se traduce cu minunata facultate de a-și rafina pînă la nerisc caracterizările. Însușirea critică fundamentală așadar există, fie că fermitatea aserțiunilor uneori are aerul de a socoti talentul de scriitor al criticului cam periculos."

(Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, vol. 1, București, EPL, 1968, p. 222)

„Scrisul academicianului Călinescu are originalitatea acută a lucrurilor pe care le simți sortite să rămînă pentru totdeauna unice. Sau, cînd sînt imitate, să denunțe violent contrafacerea.

Stă în natura exercițiului critic curiozitatea. Ea-l stimulează și îl susține. [...] Alți critici lasă să se întrevadă elaborarea lentă a intuițiilor lor. G. Călinescu descoperă, parcă, numai sub durata lecturii. El știe enorm ; dar știe mai ales să se așeze în regimul sufletesc al surprizei. [...]

G. Călinescu e o prezență al cărei exemplu ni se dă-

ruiește oricînd spre meditare. Căci spectacolul uimitor și fulgurant al intelectului său ne lasă mereu să desprindem o lecție de gîndire. Acest spirit ce pare, înainte de toate, ingenios ori chiar paradoxal, stăpînește un secret pe care trebuie să-l învățăm cu toții : el știe tăia franc, cu un gest superb, nodul gordian al problemelor de care se apropie. El știe, ca nimeni altul, să meargă direct spre opera de artă, ca s-o apuce strîns dintr-o dată. Produce totodată o impresie de surpriză, tocmai fiindcă nu se teme să pară comun. [...]

Scrisul său reprezintă un efort comun de-a evita culturii românești complexele provincialismului. Sub ochiul lui pătrunzător, creația populară românească își relevă nu o dată virtualități și dimensiuni universale. Această intuiție a dăruit accente de surprinzătoare acuitate criticii noastre : din izvoarele de străveche cultură, el a extras tinerețe inepuizabilă, care s-a infuzat pe zone largi ale intelectului românesc. Cum după Eminescu nu s-a mai putut face poezie fără a ține seama, într-un fel sau altul, de marele lui exemplu, tot astfel nu numai critica literară, dar în genere științele spiritului nu pot ignora astăzi, la noi, disponibilitățile nebănuite, create de G. Călinescu expresiei intelectuale."

(Dan Hăulică, *Critică și cultură*, București, EPL, 1967, p. 294—296.)

„Din cele cîteva postulate estetice călinesciene cu caracter eteroclit (fără a intra în analiza amănunțită a lor), se lămurește o estetică creatoare și chiar un sistem. Modalitatea acestuia asigură viabilitatea sa. În preceptele lui Călinescu despre artă intră adesea intuiții fulgurante, nerelevabile esteticianului docil și arid. Valabilitatea lor circumscrie absolutul creației în genere. Artistul genial le poate percepe, însușindu-și-le cu folos. În fond, o estetică vie, fie și nesistematică, este mai presus decît valoarea neutră a unor stufoase tratate. Invitația spre actul creator al primei anulează cu ironie uscata erudiție a celorlalte. «Esteticieni» pot fi mulți, însă G. Călinescu rămîne unul singur !"

(Marin Mincu, *Critice*, București, EPL, 1969, p. 156)

„Vedem, așadar, în călinescianism o sinteză a spiritului critic românesc : critică superioară, inimitabilă sub

aspect formal. [...] Călinescu e însă un spirit sintetic și vocația lui e de a redescoperi valori. El își «creează» în sens spiritual operele pe care le analizează, văzînd în istoria literaturii o «comedie umană» ce are ca pretext scriitorii. De aici decurge necesitatea monografiilor și a istoriei literaturii, în care toate formele criticii sînt, principial, admise.

Deși a spus despre critică lucruri capitale (în *Principii de estetică* și, fragmentar, în alte scrieri!), G. Călinescu s-a apărat de ideea de a fi socotit critic și îndeosebi critic profesionist. Simplă cochetărie? Nevoia de a se singulariza în cadrele unei generații bogate în foiletoniști? E mai degrabă o înțelegere particulară a actului critic, asimilat, în esență, cu acela al creației. Criticul e deci, un creator, un artist, adică, înzestrat cu simț critic. Chiar emoția în fața operei de artă e de natură să stimuleze facultățile creatoare. În fond, nu primim și nu valorificăm decît ceea ce urmează «normele de creație ale spiritului nostru» (*Principii de estetică*). A descoperi e, apoi, totuna cu «a inventa»..."

(Eugen Simion, *Evoluția conceptului de critică*. În : *De la T. Maiorescu la G. Călinescu*. Antologia criticilor români, București, Eminescu, 1971, p. XXXI-XXXII)

„Estetician al poeziei, G. Călinescu integrează în gîndirea noastră critică și universală cuprinzătoare judecăți de valoare, observații pe cît de fine, pe atît de percutante asupra destinului liricii moderne, asupra avatarurilor acesteia. [...] Cu o deschidere în general modernă asupra înțelegerii zonelor gîndirii poetice, intuind funcționalitatea elementelor, simbolurilor și arhetipurilor care stau la baza poeziei, G. Călinescu devansează prin acuitate interesante observații ale criticii fenomenului contemporan (Gaston Bachelard) privind imaginarul, resursele lirismului, valoarea metaforei."

(Vasile Nicolescu, *Starea lirică. Eseuri*, București, Eminescu, 1975, p. 35—37)

„Călinescianismul se caracterizează printr-o facultate puțin comună de a admite, fără să cadă în eclectism amorf, ideile cele mai deosebite și mai contradictorii. Criticul găsește mereu argumente ca să pledeze un punct de

vedere paradoxal pe care îl adoptă, nedînd niciodată impresia că și-a schimbat credințele fundamentale. O fantastică vervă asociativă îi îngăduie să reducă sisteme de gîndire cu totul opuse la propoziții complementare. Prin salturi extrem de temerare ale spiritului, neîmpiedicat în prejudecăți, optici adverse se descoperă undeva convergente și pînă la urmă numai aparent deosebite. Călinescianismul consistă dintr-un umor superior al spiritului, amuzat să descopere identitatea contrariilor. [...] Călinescianismul este o atitudine spirituală structural antidogmatică. [...] Călinescianismul are în el ceva copilăros, adică un gust de insubordonare absolut natural, înrudit cu voluptatea jocului. De aceea poate să fie capabil și de profunde atașamente pe care să le trăiască în forme entuziaste, cu o rară prospețime emotivă. Călinescianismul se mișcă între exaltarea frenetică și ironia necruțătoare. [...] Nimeni la noi n-a fost în stare să se lase furat mai sincer de muzica sferelor ca G. Călinescu și nimeni n-a știut să pună mai spontan ca el o distanță astronomică între critic și autor. Comentatorul mută obiectul atenției sale din empireu în realitatea prozaică imediată, și invers, cu nepăsarea plină de naturalețe a jocului, mișcarea aceasta în zig-zag a spiritului fiindu-i proprie și neavînd nimic căutat.

Călinescianismul ne oferă o lecție de limpezime derutantă. «Grec» se dovedește criticul și prin această însușire de a-și expune cu o claritate maximă ideile. Formulările sînt atît de răspicate, încît pe mulți îi zăpăcesc și-i îndeamnă să le caute disperați un subtext. Gîndirea călinesciană are o directitudine exemplară. [...] Mecanismul operei e demontat înaintea noastră și un zîmbet complice ne invită să admirăm o înfăptuire omenească, inteligibilă, nu o minune. G. Călinescu înregistrează poezia textelor pe care le comentează ca o materie detectabilă prin toate simțurile"...

(Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale,* Vol. III, București, Minerva, 1975, p. 332—334)

„Acesta a fost G. Călinescu. Structură complexă, derutantă, adevărat ghem de contradicții. Personalitate eminamente paradoxală, cea mai paradoxală, poate, din întreaga istorie a literaturii române. Scriitor «total» și proteic. Spirit stăpînit de aspirația la rotund și devorat de tentația ilimitatului. Natură frenetică, dionisiacă, încas-

tratǎ în tărîmurile apolinicului. Dacă, detașîndu-se de sine însuși, s-ar fi autocaracterizat la modul în care caracterizează, în *Istoria literaturii române*, alți scriitori, Călinescu ar fi spus, probabil, că este un «barbar» (mai precis, un trac) romanizat, crescut în climatul Heladei. În acest sens trebuie, fără îndoială, interpretată afirmația sa că e «grec». [...]

Ceea ce fascinează în opera călinesciană e spectacolul personalității. Sîntem fermecați de creație (nu exclusiv, dar mai ales) în măsura în care descoperim în ea creatorul. Scrisul călinescian pretinde un cititor... «panteist». [...] G. Călinescu trebuie citat în întregime. G. Călinescu nu e doar una dintre cele mai scînteietoare inteligențe ce s-au ivit vreodată în poporul român, un scenograf genial al ideilor. E cel mai pătrunzător (nu și cel mai drept) critic și cel mai înzestrat, mai competent istoric al literaturii române, unul dintre marii noștri învățați. Este totodată un creator epic și dramatic de întîia mărime, chiar dacă nu integral realizat. E și poet. Puține personalități cumulează toate însușirile spirituale prin care «l'uomo s'eterna». [...]

Opera lui G. Călinescu nici nu poate fi însușită altfel decît reactualizînd în conștiință pulsația ideilor de care e animată. Deci analizînd, meditînd, discutînd. Canonizată poate fi doar dacă nu e citită. De peste cincizeci de ani, scrisul călinescian acționează ca forță propulsivă. Gîndirea criticului, îndeosebi, îndeplinește și va îndeplini, fără îndoială, multă vreme rolul unui ferment. Nu numai că, în măsura în care o citim cu adevărat, *gîndim* opera critică (și opera în general) a lui Călinescu, analitic, și, implicit, *o discutăm*, dar prin ea (chiar dacă nu neapărat ca ea) gîndim și discutăm întreaga literatură română. Ne confruntăm cu G. Călinescu în permanență. Împrumutînd imaginea baudelairiană, se poate spune că G. Călinescu e unul dintre «farurile» conștiinței noastre literare."

(D. Micu, *G. Călinescu, Între Apollo și Dionysos*, București, Minerva, 1979, p. 737—740)

„Tradiția literară românească e pentru prima oară asumată din perspectiva prezentului de către un critic total, de un istoric literar adevărat. Această inițiativă nu-l opune pe Călinescu numai lui Lovinescu și, în genere, moderniștilor, dar și lui Iorga, adică tradiționaliș-

tilor. [...] Încercarea lui e de a ocupa o poziție între tradiționalism și modernism sau, mai bine zis, deasupra lor. Încă de la începuturile sale, el căuta, situîndu-se într-o perspectivă strict estetică, un «echilibru între antiteze».

Criticul român nu vorbește de «cucerirea» tradiției, dar cum poate fi numită inițiativa sa de reconsiderare a tradiției literare românești dacă nu o «conquista» intelectuală ? Opoziția simultană față de scepticismul modernist și față de tradiționalismul naiv, dar agresiv, conferă acestei inițiative un anume aer eroic. G. Călinescu ajunge să fie un *cuceritor* al tradiției românești prin chiar faptul că a fost nevoit să probeze în chip dramatic existența și autenticitatea ei. [...]

Asumîndu-și într-un mod propriu tradiția literaturii naționale, criticul a înțeles să rămînă solidar cu destinul ei. În loc să abordeze alte domenii sau alte niveluri ale studiului literar, să facă teorie, literatură comparată sau critică la zi, cum i-ar fi stat în putință, el a preferat să treacă prin toate pentru a se fixa la istoria literaturii române ca la un spațiu al contribuției sale definitive."

(Mircea Martin, *G. Călinescu și „complexele" literaturii române*, București, Albatros, 1981, p. 239, 248-249)

„Principiile sistemului său artistic și metoda sa istoric-literară Călinescu și le-a definit în *Principii de estetică* (1939) și într-un eseu din 1947, *Istoria literară ca știință inefabilă și sinteză epică.* Ridicîndu-se împotriva scientismului pozitivist, el concepe istoria literaturii ca pe un scenariu dramatic cu intrări și ieșiri, ca pe o epopee cu eroi și forme, din succesiunea necauzală a cărora putem determina capacitatea de creație a poporului român și trăsăturile caracterului național. Surprinzătoare la Călinescu este în primul rînd puterea sa de mișcare în toate perioadele literaturii române, în perioada veche, modernă și contemporană, unde cu unicul criteriu al valorii estetice întreprinde cea mai îndrăzneață reconsiderare a fenomenului artistic din cîte s-a făcut. [...]

Substanțial sub aspect teoretic este și eseul *Universul poeziei* (1947), o poetică modernă în care se face un inventar al obiectelor (nu temelor) putînd intra în sfera poeziei, în completarea *Cursului de poezie* din *Principii de estetică*. Remarcabile microeseuri despre artă, opere și autori se află în *Cronicile optimistului,* publicate săp-

tămînal în ultimii ani cu cîteva reluări dintr-o mai veche cronică hebdomadară a mizantropului semnată cu numele de Aristarc (pseudonimul era şi al lui Giuseppe Baretti) ; *Studii şi conferinţe* (1956) şi *Estetica basmului* (1958) completează alte preocupări ale criticului şi istoricului literar."

(Al. Piru, *Istoria literaturii române de la început pînă azi*, Bucureşti, Univers, 1981, p. 466—467, 469)

„Pentru realizarea unor judecăţi de valoare care să evite doar un modest consens local, pentru susţinerea acelei viziuni integratoare a fenomenului specific naţional în cel universal, G. Călinescu avea mereu în faţă modelele culturii de pe diferite meridiane ale globului. Creaţia literară a marilor scriitori din lume era, aşadar, un termen de comparaţie, dar şi un instrument permanent de întreţinere a gustului, de actualizare a judecăţii estetice certe, cu care trebuia operat într-un domeniu atît de mobil cum este literatura. G. Călinescu formula asemenea cerinţe atît pentru criticul fenomenului contemporan, cît şi pentru cercetătorul aplecat asupra unor etape mai îndepărtate din istoria culturii. [...]

Caracteristica sistemului critic călinescian rezultă din marea sa capacitate de asociere şi disociere. Gîndirea critică a lui George Călinescu are un caracter aglutinant. Peste particularităţile fiecărei opere, autorul descifrează anumite constante, care permit înscrierea acesteia într-un larg *circuit serial*. [...]

Sistemul critic călinescian este unic şi neimitabil. Epigonismul nu este posibil. Studiile sale despre scriitorii străini pun în lumină o *conştiinţă estetică universală* care vibra cu aceeaşi putere faţă de toate fenomenele artistice specifice, decelate pe cele mai diverse meridiane ale Europei.

Paradoxul operei sale critice rezultă din existenţa unui puternic spirit local, naţional, asociat în mod fericit cu acela al unui *homo europeus*."

(Romul Munteanu, *Metamorfozele criticii europene*, Bucureşti, Univers, 1988, p. 85, 87—90)

BALOTĂ, Nicolae, *Arte poetice ale sec. XX. Ipostaze românești și străine.* București, Minerva, 1976, p. 270—290.

BĂLU, Ion. *Eseu despre etapele creației*, București, Cartea Românească, 1970, p. 259—277 ; 499—515.

CESEREANU, Domițian. *Ipostaze.* Cluj, Dacia, 1970, p. 32—54 (Cap. G. Călinescu).

CIOBANU, Nicolae, *Incursiuni critice.* Timișoara, Facla, 1975, p. 221—225 (Cap : Un aspect dintr-o mare „lecție" critică. G. Călinescu). (Seria Critică și istorie literară).

CROHMĂLNICEANU, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. III. *Dramaturgia și critica literară.* București, Minerva, 1975, p. 268—335 (Cap. : Creația critică: George Călinescu).

GEORGESCU, Paul, *Polivalența necesară.* Asociații și disociații. București, EPL, 1967, p. 63—185 (Cap. : Sensul clasicismului).

HĂULICĂ, Dan, *Critică și cultură.* București, EPL, 1967, p. 294—296 (cap. : G. Călinescu. A ști cu eleganță).

LIVADĂ, Melania, *G. Călinescu — poet și teoretician al poeziei.* București, Cartea Românească, 1982, p. 5—117 (Cap. : Teoretician al poeziei).

MANOLESCU, Nicolae, *G. Călinescu, critic, poet și prozator.* București, [f.e.], 1975. 38 p. (Universitatea din București. Cursurile de vară și colocviile științifice. Brașov, 23 iulie — 18 august 1975).

MANOLESCU, Nicolae, *Teme.* II București, Cartea Românească, 1975, p. 103—108. (Cap. : Locul lui G. Călinescu).

MANU, Emil, *Sinteze și antisinteze literare.* Cluj-Napoca, Dacia, 1975, p. 45—47 (Cap. : Dualismul critică-istorie literară) și p. 47—59 (Cap. : Antisociologismul lui G. Călinescu).

MARTIN, Mircea, *G. Călinescu și „complexele" literaturii române.* București, Albatros, 1981. 260 p.

MICU, Dumitru, *G. Călinescu.* Între Apollo şi Dionysos. Bucureşti, Minerva, 1979, 780 p. (Universitas).
MINCU, Marin, *Critice.* Bucureşti, EPL, 1969, p. 149—156 (Cap. : „Schisma" călinesciană).
MUNTEAN, George, *Cercetări literare.* Bucureşti, EPL, 1969, p. 251—291 (Cap. : G. Călinescu şi artele).
MUNTEANU, Romul. *Metamorfozele criticii europene moderne.* Bucureşti, Univers, 1975, p. 82—90 (Cap. : Metamorfozele criticii. I. Ipostazele criticului european. George Călinescu).
NICOLESCU, Vasile, *Starea lirică.* Eseuri. Bucureşti, Eminescu, 1975, p. 22—38 (Capitolele : G. Călinescu, arhitect al spiritualităţii noastre ; G. Călinescu, uomo universale).
NIŢESCU, M., *Între Scylla şi Charybda.* Delimitări critice. Bucureşti, Cartea Românească, 1971, p. 64—82 (Cap. : G. Călinescu — istoricul şi criticul artist).
OPREA, Al. *Incidenţe critice.* Bucureşti, Eminescu, 1975, p. 141—144 (Cap. : Şcoala călinesciană).
PASCADI, Ion, *Esteticieni români.* Bucureşti, Edit. Academiei RSR, 1969, p. 89—111 (Cap. : G. Călinescu).
PIRU, Al., *Analize şi sinteze critice.* Craiova, Scrisul Românesc, 1973, p. 285—299 (Cap. : Poetica lui G. Călinescu).
PIRU, Al., *Sistemul critic şi estetic al lui G. Călinescu.* Bucureşti, [f. e.], 1974. 24 p. (Universitatea din Bucureşti. Cursurile de vară şi colocviile ştiinţifice. Braşov, 21 iulie — 16 august 1974).
SIMION, Eugen, *Scriitori români de azi.* I. Bucureşti, Cartea Românească, 1974, p. 443—477 (Cap. : Evoluţia criticii literare. I : Precursori şi modele. G. Călinescu).
STREINU, Vl., *Pagini de critică literară* Vol. III, *Marginalia, eseuri.* Bucureşti, Minerva, 1974, p. 271—278. (Cap. : G. Călinescu şi spectacolul personalităţii).
ŞERBAN, Geo., *Exegeze.* Bucureşti, EPL, 1968, p. 166—186 (Cap.: G. Călinescu sau plăcerea analizei).
UNGHEANU, Mihai., *Lecturi şi rocade.* Bucureşti. Cartea Românească, 1978, p. 63—87 (Cap. : G. Călinescu).
VLAD, Ion, *Descoperirea operei.* Comentarii de teorie literară Cluj, Dacia, 1970, p. 83—91 (Cap. : Ipostaza reflexivă a omului de cultură).
VRANCEA, Ileana, *Între Aristarc şi Bietul Ioanide.* Bucureşti, Cartea Românească, 1978, 220 p.
x x x. *G. Călinescu interpretat de...* [Studii despre operă]. Bucureşti, Eminescu, 1971, 160 p. (Biblioteca critică).

CUPRINS

Lector : MARCELA PĂDUREAN
Tehnoredactor : GABRIELA ILIOPOLOS

Bun de tipar 26 IX 1989. Apărut 1989.
Coli de tipar 14,5

Tiparul executat sub comanda
nr. 326 la
Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
București
România

Lei 12



SBN 973-24-0094-3